ΔΙΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

"ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ"

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΔΙΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ»

Κατεύθυνση: Συγγραφή

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Τρέισι Σεβαλιέ *Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι*. Μια δημιουργική συνομιλία με τον Γιοχάνες Βερμέερ»

Αγγελική-Φωτεινή Σαρταρίδου

ΑΕΜ 7489

Επιβλέπων καθηγητής: Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2021

Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας
Σχολή Κοινωνικών και Ανθρωπιστικών Επιστημών
Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Κινηματογράφου

ΔΙΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ»

Κατεύθυνση: Συγγραφή

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Τρέισι Σεβαλιέ *Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι*. Μια δημιουργική συνομιλία με τον Γιοχάνες Βερμέερ»

Αγγελική-Φωτεινή Σαρταρίδου
ΑΕΜ 7489

Επιβλέπων καθηγητής: Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος
Τριμελής επιτροπή: Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος
Άννα Βακάλη
Νίκος Ταμουτσέλης

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2021

For oft, when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude;
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.

William Wordsworth

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ - ΑΦΙΕΡΩΣΗ

Για την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου Τριαντάφυλλο Η. Κωτόπουλο για την εμπιστοσύνη και την υποστήριξη, αλλά και το υπέροχο ταξίδι στον τόπο της δημιουργικής γραφής. Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω την οικογένειά μου: τους γονείς μου Άρη και Μαρία, τον αδερφό μου Γιάννη, τον σύζυγό μου Χρήστο, οι οποίοι στηρίζουν με αγάπη κάθε μου προσπάθεια, καθώς και τα παιδιά μου Μαρία-Νεφέλη και Νέστορα-Άρη που μου δίνουν ελπίδα, δύναμη και νόημα στη ζωή. Θα ήθελα ακόμα να ευχαριστήσω τον Φίλιππο για την ενθάρρυνση. Η παρούσα εργασία αφιερώνεται, λοιπόν, στους δικούς μου ανθρώπους, σε όσους φωτίζουν με τον μοναδικό ο καθένας τρόπο του τα μονοπάτια της ζωής μου.

Περιεχόμενα

Α. Θεωρητικό μέρος……...7
1. Εισαγωγικά…….7
1.1 Τρέισι Σεβαλιέ: Βιογραφία και Εργογραφία……7
1.2 *Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι*: Η υπόθεση…….8
2. Στόχος εργασίας…….9
3. Μέθοδος εργασίας……..9
3.1 Ανάλυση περιεχομένου…….9
4. Υλικό εργασίας…… 16
5. Θεματική ανάλυση……..…….16
5. Α Πρωτεύοντα θέματα……..……17
5.Α.1 Γιοχάνες Βερμέερ: Η ζωή και το έργου…….…….17
5.Α.1.1 Βιογραφία…….……17
5.Α.1.2 Τεχνοτροπία και παραγωγή…….……..21
5.Α.1.3 Οι πίνακες……24
5.Α.2 Ταξικές διαφορές και κοινωνιολογικά ζητήματα……....34
5.Α.2.1 Ταξική διαφοροποίηση, μορφωτικό και πολιτισμικό κεφάλαιο…….…34
5.Α.2.2 Η κοινωνική θέση και ο ρόλος της υπηρέτριας…….……38
5.Α.2.3 Το έθος (habitus)…….….39
5.Α.2.4 Σύγκρουση κοινωνικών ρόλων και κοινωνικές προκαταλήψεις…….…..41
5.Α.3 Θρησκευτικές διαφορές: Καθολικοί και Προτεστάντες…….42
5.Α.3.1 Δογματική πόλωση……....43
5.Α.3.2 Θρησκευτική λατρεία και πίνακες ζωγραφικής…….44
5.Α.3.3 Ο «άλλος»……47
5.Α.4 Εικαστική αντίληψη και μύηση στον κόσμο της ζωγραφικής……...49
5.Α.4.1 Έμφυτη εικαστική ικανότητα……49
5.Α.4.2 Μαθητεία και μύηση…….…50
5.Α.4.3 Ενεργητική αξιοποίηση της γνώσης…….….52
5.Α.5 Έρωτας και σεξουαλικότητα……..54
5.Α.5.1 Το ρομάντζο…….….54
5.Α.5.2 Πλατωνικός έρωτας…….……55
5.Α.5.3 Σαρκικός έρωτας…….…….58
5.Α.5.4 Σεξουαλικότητα……61

5.Α.5.5 Γάμος……...63
5.Α.6 Ζωή και θάνατος……65
5.Β Δευτερεύοντα θέματα……..……..67
5.Β.1 Οικογενειακές και ματεριαλιστικές αξίες……...67
5.Β.1.1 Οικογενειακοί δεσμοί……...67
5.Β.1.2 Ματεριαλιστικές αξίες και αποξένωση……68
5.Β.1.3 Η πλάνη……71
5.Β.2 Το Ντελφτ του 17ου αιώνα……72
5.Β.3 Πραγμοποίηση και αντικειμενοποίηση……..74
5.Β.4 Ζηλοφθονία και αντιπάθεια……....75
6. Συμπερασματικές παρατηρήσεις……..77
Β. Δημιουργικό μέρος……..…83
1. Δημιουργικό: Διακειμενική συνομιλία και δημιουργική γραφή……..83
1.1 Ποιητική γραφή και η *Άποψη του Ντελφτ*……..84
1.2 Ποιητική γραφή και *Η Γυναίκα με το Μαργαριταρένιο Κολιέ*……85
1.3 Ποιητική γραφή και *Η Γαλατού*……86
1.4 Ποιητική γραφή και *Η Γυναίκα με την Κανάτα Νερού*……...87
1.5 Ποιητική Γραφή και *Το Κορίτσι με το Ποτήρι Κρασιού*……88
1.6 Ποιητική γραφή και *Η Κυρία που Γράφει Γράμμα*……89
1.7 Ποιητική γραφή και *Η Συναυλία*……90
1.8 Ποιητική γραφή και *Το Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι*……...91
Βιβλιογραφία……92
Περίληψη……..98
Abstract……99

Α. Θεωρητικό μέρος

1. Εισαγωγικά

1.1 Τρέισι Σεβαλιέ: Βιογραφία και Εργογραφία[1]

Η Τρέισι Σεβαλιέ (Tracey Chevalier) γεννήθηκε το 1962 και μεγάλωσε στην Ουάσιγκτον των ΗΠΑ όπου ο πατέρας της εργαζόταν ως φωτογράφος για την εφημερίδα *Washington Post*. Σπούδασε Αγγλική Φιλολογία στο Κολλέγιο Oberlin στο Οχάιο. Το 1984 μετακόμισε με τον Βρετανό σύζυγό της στο Λονδίνο όπου και εργάστηκε ως επιμελήτρια ειδικών βιβλίων, λεξικών και εγκυκλοπαιδειών. Η επιμέλεια, όπως η ίδια αναγνωρίζει, της έμαθε πολλά για την έρευνα, την ακρίβεια και τη σημασία της στη διαδικασία της συγγραφής. Μετά το 1993, ακολούθησε μεταπτυχιακές σπουδές στη Δημιουργική Γραφή στο Πανεπιστήμιο East Anglia στο Νόριτς. Κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών της σπουδών ξεκίνησε τη συγγραφή του πρώτου μυθιστορήματός της *Virgin Blue* που εκδόθηκε το 1997. Συνέχισε να εργάζεται ως επιμελήτρια παράλληλα με την ενασχόλησή της με τη συγγραφή, μέχρι την έκδοση του δεύτερου μυθιστορήματός της *Girl With A Pearl Earring* το 1999. Έκτοτε αφιερώθηκε αποκλειστικά στη συγγραφή. Έχει εκδώσει 11 μυθιστορήματα:

- *A Single Thread* (2019)
- *New Boy* (2017)
- *At the Edge of the Orchard* (2016)
- *Reader, I Married Him* (2016)
- *The Last Runaway* (2013)
- *Remarkable Creatures* (2009)
- *Burning Bright* (2007)
- *The Lady and the Unicorn* (2003)
- *Falling Angels* (2001)
- *Girl With a Pearl Earring* (1999)
- *The Virgin Blue* (1997)

1 Ηλεκτρονικές πηγές: https://www.tchevalier.com , https://literature.britishcouncil.org/writer/tracy-chevalier , https://biblionet.gr/%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%83%CF%89%CF%80%CE%BF/?personid=33244

1.2 *Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι*: Η υπόθεση

Το μυθιστόρημα *Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι* είναι εμπνευσμένο από τον ομώνυμο πίνακα του Ολλανδού ζωγράφου του 17ου αιώνα Γιοχάνες Βερμέερ. Η Σεβαλιέ αφηγείται σε αυτό στοιχεία της ζωής του, ζωντανεύοντας παράλληλα την κοινωνία του Ντελφτ της Χρυσής Εποχής της Ολλανδίας. Τα γεγονότα καταγράφονται μέσα από τα μάτια της πρωταγωνίστριας του μυθιστορήματος, η οποία αποτελεί μια μυθοπλαστική προσωποποίηση του ανώνυμου κοριτσιού που απεικονίζεται στον εν λόγω πίνακα.

Η Χριτ, ένα 16χρονο κορίτσι που ζει με τη φτωχή Προτεσταντική οικογένειά της στο Ντελφτ, αναγκάζεται να εργαστεί ως εσωτερική υπηρέτρια στην οικία του ζωγράφου Βερμέερ, μετά το ατύχημα και την τύφλωση του πατέρα της, ο οποίος εργαζόταν σε ένα εργοστάσιο που κατασκεύαζε παραδοσιακά πλακάκια. Κατά την επίσκεψη του Βερμέερ και της συζύγου του Καταρίνα στο σπίτι της Χριτ, ο ζωγράφος αντιλαμβάνεται πως το κορίτσι έχει μια εικαστική αντίληψη από τον τρόπο που έχει τοποθετήσει τα κομμένα λαχανικά στην κουζίνα ανάλογα με το χρώμα τους. Ανάμεσα στα οικιακά της καθήκοντα, η Χριτ θα είναι υπεύθυνη και για την καθαριότητα του στούντιο του ζωγράφου όπου θα πρέπει να καθαρίζει χωρίς να αλλάζει τη διάταξη των πραγμάτων. Η μετάβαση από το πατρικό της στην οικία των Βερμέερ δεν είναι εύκολη γιατί το κορίτσι δεν έχει απλώς να αντιμετωπίσει τη νέα εργασιακή της πραγματικότητα, αλλά και το γεγονός ότι ο κύριος και η κυρία της είναι Καθολικοί. Κατά τη διαμονή της με την οικογένεια, η Χριτ συναναστρέφεται τη δύστροπη σύζυγο του Βερμέερ Καταρίνα, την αυστηρή αλλά δίκαιη πεθερά του Μαρία Θινς, τα παιδιά του ζευγαριού και ιδιαίτερα, την κακομαθημένη κόρη τους Κορνέλια, αλλά και την ανταγωνιστική υπηρέτρια Τάνεκε. Μπαίνοντας στον κόσμο του ζωγράφου συναντά τα μοντέλα των πινάκων του, τον αδίστακτο και λάγνο πάτρωνά του Φαν Ράιβεν και τον φίλο και επιστήμονα Φαν Λίουενχουκ. Μέσα από την εργασία της ως υπηρέτριας η Χριτ μυείται σταδιακά στον κόσμο της ζωγραφικής, αλλά ξετυλίγει παράλληλα και τη γυναικεία της φύση, μιας και γίνεται το αντικείμενο πόθου αντρών που την περιβάλλουν προερχόμενων ωστόσο από διαφορετικές τάξεις. Η μαθητεία δίπλα στον Βερμέερ και η οικειότητα που αναπτύσσει μαζί του θα την αποκόψει από τον προηγούμενο κόσμο της. Σύντομα, όμως, η ίδια η ζωή θα την επαναφέρει στον χώρο όπου πραγματικά ανήκει, δημιουργώντας τη δική της οικογένεια και αφήνοντας πίσω της καθετί το άπιαστο και απατηλό.

Κατά ενδιαφέροντα τρόπο, η Σεβαλιέ φλερτάρει και με τις αρχαιοελληνικές έννοιες *ύβρις*, *νέμεσις* και *κάθαρσις*, παρουσιάζοντας στον αναγνώστη αφενός τη σταδιακή αποξένωση της Χριτ από τις οικογενειακές αξίες και τον εναγκαλισμό άλλων

ματεριαλιστικών, και αφετέρου την τελική της διάψευση και κοινωνική αποκατάσταση. Με αυτή την έννοια, το *Κορίτσι με το Σκουλαρίκι* παρά το γεγονός ότι προσιδιάζει πρωτίστως στο ιστορικό μυθιστόρημα, μοιράζεται και χαρακτηριστικά με το ρομάντζο, αφού η αναζήτηση της ταυτότητας της ηρωίδας επιτυγχάνεται μόνο διά της τιμωρίας της. Αξιοσημείωτο είναι ακόμη ότι μέσω της προσωποποίησης των ανώνυμων γυναικών που απεικονίζονται στα έργα του Βερμέερ, η Σεβαλιέ δεν τοποθετεί απλώς τον αναγνώστη σε μια νοητή έκθεση των πινάκων του, αλλά του παρέχει και ένα μυθοπλαστικό υπόβαθρο, δηλαδή μια ιστορία, για κάθε έναν από αυτούς.

2. Στόχος εργασίας

Παρά το γεγονός ότι έχουν περάσει δύο δεκαετίες από την κυκλοφορία του μυθιστορήματος *Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι* η κριτική δεν έχει δώσει τη δέουσα προσοχή στο συγκεκριμένο πεζογραφικό έργο. Από τον χώρο της ελληνικής βιβλιογραφίας το συνολικό έργο της Σεβαλιέ απουσιάζει μάλιστα εντελώς. Το κενό αυτό ευελπιστεί να καλύψει η παρούσα εργασία μέσα από μια προσεκτική ανάγνωση του εν λόγω μυθιστορήματος με στόχο τη διερεύνηση, την καταγραφή και την ανάλυση των θεματικών κατηγοριών που εντοπίζονται σε αυτό. Στο Δημιουργικό μέρος της εργασίας και στο πλαίσιο της Δημιουργικής Γραφής θα επιχειρηθεί και μια συνομιλία με τον Ολλανδό ζωγράφο Γιοχάνες Βερμέερ, μέσω της συγγραφής ποιημάτων με αφορμή οχτώ πίνακές του που περιλαμβάνονται στο μυθιστόρημα και είναι οι εξής: *Άποψη του Ντελφτ*, *Η Γυναίκα με το Μαργαριταρένιο Κολιέ*, *Η Γαλατού*, *Η Γυναίκα με την Κανάτα Νερού*, *Το Κορίτσι με το Ποτήρι Κρασιού*, *Η Κυρία που Γράφει Γράμμα*, *Η Συναυλία* και *Το Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι*.

3. Μέθοδος εργασίας

Η μέθοδος της εργασίας και συγκεκριμένα του θεωρητικού της μέρους, συνεπάγεται μια ανάγνωση του μυθιστορήματος της Σεβαλιέ *Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι* με εργαλείο την ποιοτική, θεματική *ανάλυση περιεχομένου* και την κατηγοριοποίηση του υλικού σε θεματικές ενότητες.

3.1 Ανάλυση περιεχομένου

Ο Berelson (1952) όρισε την ανάλυση περιεχομένου ως μία ερευνητική τεχνική που επιδιώκει να περιγράψει με τρόπο αντικειμενικό, συστηματικό και ποσοτικό το έκδηλο περιεχόμενο μιας επικοινωνίας (18). Αντίστοιχα, οι Lasswell, Lerner, και Pool (1952)

αναφέρουν ότι «η ανάλυση περιεχομένου είναι μία τεχνική που επιδιώκει να περιγράψει όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικά, με ακρίβεια και δυνατότητα γενίκευσης, όσα λέγονται πάνω σε ένα δεδομένο θέμα, σε ένα δεδομένο χώρο, σε μια δεδομένη στιγμή» (34). Οι δύο αυτοί κλασικοί ορισμοί περιγράφουν την ανάλυση περιεχομένου ως μία ποσοτική μέθοδο. Αυτό σημαίνει πως κατά την ανάλυση δεδομένων οι ερευνητές καταμετρούν κυρίως λέξεις, ενώ μπορεί να καταφύγουν και σε άλλες ποσοτικές μεθόδους ανάλυσης. Στη βασική ανάλυση περιεχομένου δεν λαμβάνεται υπόψη το άδηλο περιεχόμενο των δεδομένων, η κωδικοποίηση στηρίζεται σε λίστες που δημιουργούνται με παραγωγικό ή επαγωγικό τρόπο, τα κείμενα προς ανάλυση προϋπάρχουν, ενώ ζητούμενο είναι η συστηματικότητα, η αντικειμενικότητα και η διαφάνεια (Drisko και Maschi, 2016: 3). Η διασφάλιση της αντικειμενικότητας και η ποιοτικοποίηση επιτυγχάνονται ουσιαστικά μέσω της ταξινόμησης του ερευνητικού υλικού σε κατηγορίες (Βάμβουκας, 2010: 263-264).

Η ανάλυση περιεχομένου αποτελεί ένα εργαλείο μετατροπής του ποιοτικού υλικού σε ποσοτικό και μετρήσιμο. Συνιστά μέθοδο όταν το ποιοτικό υλικό είναι το φυσικό προϊόν ενός δημιουργού, ενώ όταν παράγεται με τεχνητό τρόπο από τον ερευνητή αποτελεί τεχνική. Λειτουργεί περιγραφικά ή ταξινομικά όταν στοχεύει στον εντοπισμό ιδεών και υποθέσεων, αλλά εξίσου διαγνωστικά ή προγνωστικά όταν στοχεύει στην επαλήθευση ήδη διατυπωμένων υποθέσεων. Χρησιμοποιείται τόσο στην προέρευνα όσο και στην επεξεργασία δεδομένων και εφαρμόζεται πρωτίστως σε λεκτικά γραπτά ή προφορικά τεκμήρια. Ωστόσο, είναι εφικτό να χρησιμοποιηθεί και σε μη λεκτικά, εικονικά (Βάμβουκας, 2010: 264, 268-269). Ενδεικτικά, αντικείμενο εφαρμογής της ανάλυσης περιεχομένου μπορούν να αποτελέσουν γραπτά κείμενα, ηχογραφήσεις, τηλεοπτικές εκπομπές και ταινίες, διαφημιστικές εικόνες, τηλεφωνικές συνομιλίες, αλλά και ηλεκτρονικά δεδομένα όπως τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (Drisko και Maschi, 2016: 7).

Με την ανάλυση περιεχομένου μία επικοινωνιακή πράξη εξετάζεται ως προς το υποκείμενο (πομπό) και το αντικείμενο (θέμα) της ομιλίας, τον επικοινωνιακό της δέκτη, τον σκοπό που αυτή εξυπηρετεί, το μέσο και τον τρόπο εκφοράς της, καθώς και το αποτέλεσμά της. Έχοντας ως αντικείμενο την επικοινωνία, η ανάλυση περιεχομένου χρησιμοποιείται σε επιστημονικούς κλάδους ανθρωπιστικού προσανατολισμού όπως είναι η Ψυχοπαιδαγωγική, η Φιλολογία, η Γλωσσολογία, η Ψυχιατρική και η Ψυχολογία (Βάμβουκας, 2010: 265-268). Στον τομέα της Ψυχολογίας και Ψυχιατρικής, προσεγγίζοντας την ομιλία ενός ατόμου με την ανάλυση περιεχομένου, καθίσταται δυνατή η σκιαγράφηση του ψυχολογικού του προφίλ, των κινήτρων του, αλλά και η τυχόν διάγνωση κάποιας ψυχιατρικής διαταραχής. Από την άλλη

πλευρά, στη Φιλολογία και Γλωσσολογία η ανάλυση περιεχομένου μπορεί να εφαρμοστεί στη μελέτη μεμονωμένων συγγραφέων, στη διερεύνηση του ύφους ή στην ταυτοποίηση μιας άγνωστης πηγής (Neuendorf, 2002: 17-18).

Ιστορικά, η ανάλυση περιεχομένου έχει τις ρίζες της στις Η.Π.Α. του 1940 οπότε και επιχειρήθηκε η άντληση πληροφοριών μέσω μιας ανάλυσης των προπαγανδιστικών μηχανισμών του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Συγκεκριμένα, δύο ήταν οι ερευνητικές ομάδες που έθεσαν τα θεμέλια της ανάλυσης περιεχομένου ως μεθόδου: α) Η ομάδα της Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου με επικεφαλή τον Harold D. Lasswell και β) η ομάδα της Ομοσπονδιακής Επιτροπής Επικοινωνιών (FCC) με επικεφαλή τον Hans Speier. Με την εργασία της στην ανάλυση του Τύπου και των μεταδόσεων των πρακτορείων ειδήσεων του εξωτερικού η ομάδα της Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου ανέδειξε σημαντικές πτυχές της ανάλυσης περιεχομένου σε σχέση με τη δειγματοληψία, τη μέτρηση, την εγκυρότητα και την αξιοπιστία. Από την άλλη πλευρά, η ομάδα FCC ασχολήθηκε με μια ανάλυση των εγχώριων αναμεταδόσεων στις χώρες του Άξονα για να προβλέψει την επίδραση των ενεργειών των Συμμαχικών Δυνάμεων στη ψυχολογία των εχθρών. Τα οφέλη των εργασιών της συγκεντρώθηκαν αργότερα οπότε και αναδείχθηκαν οι σκοποί και η διαδικασία της ανάλυσης περιεχομένου (Krippendorff, 2019: 14-15). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Lasswell με την εφαρμογή της ανάλυσης περιεχομένου στην προπαγάνδα κατάφερε να βελτιώσει τη μέθοδο, αλλά και να αναδείξει μεθοδολογικά ζητήματα όπως η δειγματοληψία, η δόμηση των κατηγοριών και η συμφωνία ανάμεσα στους ερευνητές κατά την κωδικοποίηση. Το 1941, που θεωρείται το έτος γέννησης της ανάλυσης περιεχομένου ως ερευνητικής μεθόδου, έλαβε χώρα στο Σικάγο ένα συνέδριο με αντικείμενο την ανάλυση περιεχομένου στην επικοινωνία και πολύ σύντομα οι Berelson και Lazarsfeld (1948) προχώρησαν στην έκδοση μιας εισαγωγής στην ανάλυση περιεχομένου με βάση την οποία ο Berelson έκδωσε το 1952 το κλασικό πλέον βιβλίο του *Ανάλυση Περιεχομένου στην Έρευνα για την Επικοινωνία* (Schreier, 2012: 11-12).

Παρ' όλ' αυτά, η ανάλυση περιεχομένου είχε τους δικούς της προδρόμους πριν τη δεκαετία του 1940. Ήδη από τον 17ο αιώνα το ιεροεξεταστικό πνεύμα της εκκλησίας είχε ως αποτέλεσμα τη συγγραφή θεολογικών διατριβών σχετικών με το περιεχόμενο του Τύπου. Στο ίδιο πνεύμα ήταν και μία προσπάθεια μελετητών στη Σουηδία του 18ου αιώνα να καταγράψουν τα θρησκευτικά σύμβολα της συλλογής *Songs of Zion* που πίστευαν ότι υπόσκαπτε το κυρίαρχο δόγμα. Η σχέση του Τύπου με την ανάλυση περιεχομένου ήταν στενή και στις αρχές του 20ου αιώνα. Εκείνη την περίοδο παρουσιάστηκε η πρακτική της

«Ποσοτικής Ανάλυσης του Τύπου» με αντικείμενο τη θεματολογία που οι εφημερίδες προωθούσαν ανάλογα με το μέγεθος των στηλών τους. Η ποσοτική ανάλυση του Τύπου σχετίζεται με την ανάλυση περιεχομένου μιας και έγκειται σε μια θεματική κατηγοριοποίηση. Ωστόσο, στη δεκαετιά του ’30 και του ’40 δόθηκε η ευκαιρία για μια διερεύνηση των μεθοδολογικών αδυναμιών της ανάλυσης περιεχομένου που μέχρι τότε εστίαζε στη θεματολογία. Σε αυτό συνέβαλε το ενδιαφέρον των κοινωνιολόγων να αναλύσουν την κοινή γνώμη, τα κοινωνικά στερεότυπα και την απεικόνιση διαφόρων κοινωνικών ομάδων και ιδεολογιών στα Μ.Μ.Ε. χρησιμοποιώντας παράλληλα και άλλα ερευνητικά εργαλεία όπως οι δημοσκοπήσεις. Μάλιστα, η ψυχολογική έννοια της στάσης που αναδύθηκε εκείνη την εποχή πρόσφερε στην ανάλυση περιεχομένου κάποια αξιολογικά χαρακτηριστικά (υπέρ – κατά) (Krippendorff, 2019: 10-13). Με άλλα λόγια, ενώ μέχρι τότε η ανάλυση των εφημερίδων ήταν κυρίως θεματική, ο Lasswell (1941) εξέταζε πλέον πώς αυτά τα θέματα αξιολογούνταν καταγράφοντας τον χαρακτήρα της αξιολόγησης που κυμαίνονταν από θετική, αρνητική έως και ουδέτερη. Έκτοτε, αυτή η πρακτική καθιερώθηκε ως δεδομένη στην ποσοτική ανάλυση περιεχομένου στις επικοινωνιακές σπουδές (Schreier, 2012: 11).

Κατά τη διαδικασία ανάλυσης περιεχομένου ο ερευνητής επεξεργάζεται και ανασυνθέτει τα δεδομένα σε διακριτές ενότητες. Η κατηγοριοποίηση του περιεχομένου συμβάλει στη σύγκριση των δεδομένων και έχει ως αποτέλεσμα την ποσοτικοποίηση των αποτελεσμάτων. Κάθε ενότητα μπορεί να έχει ως βάση της τη λέξη, τη φράση, την παράγραφο, το θέμα ή και όλο το βιβλίο. Αυτό συνεπάγεται ότι πρώτο μέλημα του ερευνητή είναι να ορίσει την ενότητα ανάλυσης σύμφωνα με τον σκοπό της έρευνάς του. Όταν η ενότητα ανάλυσης εστιάζει στη λέξη γίνεται λόγος για *λεξιλογική ανάλυση*. Σε αυτή την περίπτωση, ανάλογα με τον σκοπό της έρευνας, κατατάσσονται σε κατηγορίες οι λέξεις-κλειδιά ή ακόμη και το σύνολο των λέξεων ενός κειμένου. Όταν η λέξη χρησιμοποιείται ως σύμβολο η εστίαση είναι στην έννοιά της, για αυτό και παρεμφερείς σημασιολογικά λέξεις κατηγοριοποιούνται μαζί (Βάμβουκας, 2010: 269-271). Ωστόσο, όταν η λεξιλογική ανάλυση γίνεται μέσω προγραμμάτων υπολογιστή συχνά προκύπτουν λαθεμένα συμπεράσματα, μιας και υπάρχουν λέξεις που εμφανίζουν πολυσημία και τα προγράμματα αδυνατούν να τις διαχειριστούν. Βέβαια, υπάρχουν και προγράμματα που κωδικοποιούν επιτυχώς ακόμα και σύνολα λέξεων που απαρτίζουν μια εννοιολογική μονάδα, όπως είναι η περίπτωση των ιδιωματισμών (Weber, 1990: 21-22).

Πέρα από τη λέξη, ενότητα ανάλυσης μπορεί να αποτελέσει η φράση και το νόημά της. Στη *φραστική ανάλυση* λαμβάνεται υπόψη μόνο η κύρια πρόταση, ή η απλή φράση χωρίς τις

δευτερεύουσες που εξαρτώνται από αυτήν (Βάμβουκας, 2010: 271). Μία πρόταση μπορεί να αποτελέσει την ενότητα ανάλυσης όταν ένας ερευνητής μελετά, για παράδειγμα, τη στάση ενός κειμένου απέναντι σε κάποιο ζήτημα επομένως και αναζητά προς ταξινόμηση ενδεικτικές προτάσεις για μια θετική, αρνητική ή και ουδέτερη στάση (Weber, 1990: 22). Από την άλλη μεριά, στη *θεματική ή σημασιολογική ανάλυση* η ανάλυση έχει ως ενότητα το θέμα ή τη σημασία. Με άλλα λόγια, τα δεδομένα ενός κειμένου εξετάζονται με βάση τις έννοιες και τις ιδέες που φέρουν και αντανακλούν. Η επιλογή της ενότητας ανάλυσης εξαρτάται από τις υποθέσεις που επιχειρεί να διασταυρώσει ο ερευνητής. Κατά την εξέταση του υλικού επιλέγονται προσεχτικά όσα δεδομένα αντιπροσωπεύουν το πρόβλημα προς μελέτη (Βάμβουκας, 2010: 271- 272). Η επιλογή ολόκληρων παραγράφων ή και κειμένων ως ενότητα ανάλυσης είναι καλό να αποφεύγεται μιας και στερείται αξιοπιστίας (Weber, 1990, 23).

Δεύτερο μέλημα του ερευνητή είναι να επιλέξει τη μονάδα μέτρησης. Η μονάδα μέτρησης σχετίζεται με το πώς μετριούνται τα σημασιολογικά στοιχεία, έτσι ώστε το περιεχόμενο να μετατραπεί από ποιοτικό σε ποσοτικό. Όταν η ανάλυση περιεχομένου έχει ποσοτικό χαρακτήρα εξετάζεται το πόσο συχνά εμφανίζονται οι ενότητες ανάλυσης. Αντίθετα, όταν ο χαρακτήρας της είναι ποιοτικός, αυτό που εξετάζεται είναι αν κάποιο χαρακτηριστικό είναι παρόν ή απουσιάζει, καθώς και η πρωτοτυπία ή το ενδιαφέρον μιας ενότητας για το σκοπό της μελέτης. Στην ποσοτική ανάλυση περιεχομένου, κατά την προσέγγιση μιας γλωσσικής παραγωγής, μονάδα μέτρησης αποτελεί είτε η συχνότητα εμφάνισης των καθορισμένων στοιχείων είτε ο αριθμός των ατόμων που εκφέρουν τον λόγο προς ανάλυση. Στη δεύτερη περίπτωση η εμφάνιση των στοιχείων στο λόγο ενός ατόμου υπολογίζεται αποκλειστικά μία και μοναδική φορά (Βάμβουκας, 2010: 272-273). Η διάκριση ανάμεσα σε μια ανάλυση περιεχομένου με ποσοτικό χαρακτήρα και σε μια ανάλυση με ποιοτικό είναι ένα σημείο αντιπαράθεσης στην ιστορία της ανάλυσης περιεχομένου. Ήδη μετά την έκδοση του βιβλίου του Berelson (1952) υπήρξαν φωνές όπως του Kracauer (1952) που υποστήριζαν πως η σημασία του υλικού δεν είναι πάντοτε φανερή με την πρώτη ματιά, ότι εξαρτάται συχνά από το γλωσσικό περιβάλλον και τα συμφραζόμενα και συνεπώς χρειάζεται ένας βαθμός ερμηνείας από μέρους του ερευνητή. Με άλλα λόγια, αν και η κλασική ανάλυση περιεχομένου του Berelson έχει ποσοτικό χαρακτήρα και εστιάζει στο έκδηλο περιεχόμενο, γρήγορα αναδύθηκε η ανάγκη και για μια ποιοτική ανάλυση περιεχομένου. Η *Ποιοτική Ανάλυση Περιεχομένου* (QCA) ως μέθοδος λαμβάνει υπόψη και το άδηλο περιεχόμενο του

υλικού και χρησιμοποιείται όταν ο ερευνητής πρέπει να ερμηνεύσει ως ένα βαθμό τα δεδομένα για να οδηγηθεί σε συμπεράσματα (Schreier, 2012: 2, 13).

Τελευταίο και σημαντικό μέλημα ενός ερευνητή που χρησιμοποιεί την ανάλυση περιεχομένου είναι να δημιουργήσει ένα σύστημα κατηγοριών. Χαρακτηριστικό μιας κατηγορίας είναι ότι υπάγονται σε αυτήν στοιχεία που παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά. Δημιουργώντας ένα σύστημα κατηγοριών ο ερευνητής ταξινομεί τα στοιχεία του τεκμηρίου σε καθεμία από αυτές. Η ποιότητα των κατηγοριών επηρεάζει την επιτυχία ή την αποτυχία της ανάλυσης περιεχομένου (Βάμβουκας, 2010: 273-274). Στην επιστημονική έρευνα γενικά είναι απαίτηση η συλλογή και ανάλυση των δεδομένων να γίνεται με αντικειμενικό τρόπο. Αντικειμενικότητα είναι η προϋπόθεση να μην επηρεάζεται η επιστημονική γνώση από τις προκαταλήψεις και τις πεποιθήσεις του ερευνητή. Ένα άλλο ζητούμενο είναι η αξιοπιστία που συνεπάγεται μια συμφωνία ανάμεσα στις μετρήσεις που κάνει ένας ερευνητής με αυτές που επαναλαμβάνει ο ίδιος σε μεταγενέστερο χρόνο ή με τις μετρήσεις ενός άλλου ερευνητή που ακολουθεί την ίδια διαδικασία. Στην περίπτωση μάλιστα που τα δεδομένα που συγκεντρώνονται αντανακλούν την υπόθεση προς διερεύνηση γίνεται λόγος για έγκυρη μέθοδο (Lightfoot, Cole και Cole, 2014: 84). Εξίσου σημαντικό ως προς την εγκυρότητα είναι ακόμα οι ορισμοί να είναι λειτουργικοί, να μεταφράζουν δηλαδή γενικές έννοιες σε αυτά που λαμβάνουν χώρα κατά την ερευνητική μέθοδο (Craig και Baucum, 2007: 46).

Για την εγκυρότητα των αποτελεσμάτων μιας ανάλυσης περιεχομένου, κατά τον εκ των προτέρων καθορισμό των κατηγοριών ο ερευνητής πρέπει να αποφασίσει αν οι κατηγορίες θα είναι αμοιβαία αποκλειόμενες, πόσο ευρείες ή στενές θα είναι, αλλά και να ελέγξει αν σχετίζονται με την αφηρημένη έννοια που αντιπροσωπεύουν (Weber, 1990: 18, 23). Ο αμοιβαίος αποκλεισμός των κατηγοριών συνεπάγεται ότι μία ενότητα δεν επιτρέπεται να ταξινομείται ταυτόχρονα σε δύο κατηγορίες και η καταλληλότητα μιας κατηγορίας εξαρτάται από τη συνάφειά της με τον σκοπό της έρευνας. Η αντικειμενικότητα των κατηγοριών επιτυγχάνεται όταν το ίδιο στοιχείο ταξινομείται στην ίδια κατηγορία από δύο ή περισσότερους ερευνητές ή από τον ίδιο ερευνητή σε διαφορετικό χρόνο. Για το λόγο αυτό, κατά το σχηματισμό των κατηγοριών οι ερευνητές πρέπει να τις ορίζουν με τον ίδιο τρόπο. Οι κατηγορίες οφείλουν επίσης να είναι εξαντλητικές, δηλαδή να μην παραλείπονται δεδομένα από το ποιοτικό υλικό. Για το σκοπό αυτό συνήθης τακτική είναι ο σχηματισμός μιας κατηγορίας με τον τίτλο «διάφορα» (Βάμβουκας, 2010: 274-275).

Για τον σχηματισμό των κατηγοριών ο ερευνητής ακολουθεί συνήθως τρία βήματα: Αρχικά, προσδιορίζει τις υποθέσεις της έρευνας, τον επονομαζόμενο «κώδικα», έπειτα

διατυπώνει ένα προσωρινό σύστημα κατηγοριών και στο τέλος, καταλήγει σε ένα οριστικό σύστημα κατηγοριών. Ωστόσο, η ύπαρξη ενός κώδικα δεν είναι δεδομένη. Στην περίπτωση απουσίας προκαθορισμένων υποθέσεων απαιτείται η πολλαπλή ανάγνωση του ποιοτικού υλικού, η καταγραφή των στοιχείων του και ο εντοπισμός εκείνων που έχουν συνάφεια με τον ερευνητικό σκοπό και μπορούν να συγκροτήσουν ως δείκτες τις κατηγορίες (Βάμβουκας, 2010: 276-277).

Όταν ένας ερευνητής επιλέξει ως μεθοδολογικό του εργαλείο την ανάλυση περιεχομένου είναι πιθανό να αντιμετωπίσει κάποιες δυσκολίες. Οι συχνότερες από αυτές αφορούν στην επιλογή της ενότητας ανάλυσης και στο σχηματισμό των κατηγοριών. Ενδεικτικά, σε μια λεξιλογική ανάλυση η πολυσημία των λέξεων και η εξάρτηση του εννοιολογικού περιεχομένου τους από το γλωσσικό περιβάλλον στο οποίο χρησιμοποιούνται μπορεί να δημιουργήσει προβλήματα. Αντίστοιχα, σε μια θεματική ή σημασιολογική ανάλυση η εννοιολογικά απροσδιόριστη φύση του θέματος μπορεί να προκαλέσει την προσωπική ερμηνεία των λεγομένων του ομιλητή από τον ερευνητή προτού καταλήξει στην παρουσία ή απουσία ενός θέματος στο εξεταζόμενο κείμενο. Ως προς τις κατηγορίες, δυσκολίες παρατηρούνται στη διασφάλιση της εξαντλητικότητας των κατηγοριών που επηρεάζει τον συνολικό αριθμό των κατηγοριών. Για την αποφυγή ενός τεράστιου αριθμού κατηγοριών, οι ερευνητές τείνουν στη σύνταξη ενός αναλυτικού, λεπτομερούς κώδικα και ενός πιο χοντρικού και συμπυκνωμένου. Τη συγκρότηση ενός συστήματος κατηγοριών έπεται η σύγκριση. Αυτή μπορεί να είναι διομαδική και να συνεπάγεται την ομαδοποίηση των αναλυόμενων κειμένων ανάλογα με τα διάφορα είδη μεταβλητών που παρουσιάζει ο πομπός, αλλά μπορεί να επιτευχθεί και έχοντας ως αντικείμενο σύγκρισης τα δεδομένα ενός πληθυσμού. Δυσκολίες κατά τη σύγκριση παρουσιάζονται όταν εξετάζονται διαφοροποιημένα γλωσσικά δεδομένα ως προς τις πηγές ή τα χρονικά διαστήματα (Βάμβουκας, 2010: 277-279).

Η ανάλυση περιεχομένου παρουσιάζει τόσο πλεονεκτήματα όσο και μειονεκτήματα. Στα πλεονεκτήματά της καταγράφονται η δυνατότητα επανάληψης της ανάλυσης των δεδομένων, η άμεση πρόσληψη επουσιωδών πληροφοριών από τον αναγνώστη και η παρουσίαση των δεδομένων του ποιοτικού στοιχείου με τρόπο εξαντλητικό και συνοπτικό. Μειονεκτήματά της είναι το ενδεχόμενο κατά τη συγκρότηση των κατηγοριών να αποκλείονται σχέσεις ανάμεσα στα θέματα που δεν είχαν προβλεφθεί (Βάμβουκας, 2010: 280-281). Μάλιστα, ο εκ των προτέρων σχηματισμός των κατηγοριών προβληματίζει κάποιους ερευνητές που αναρωτιούνται πώς μπορεί κανείς να γνωρίζει τις κατηγορίες προτού προχωρήσει στην

ανάλυση, λόγος για τον οποίο προστίθεται συνήθως μία ή και περισσότερες κατηγορίες καθώς εντοπίζονται καινούργια θέματα ή μηνύματα στο περιεχόμενο, τακτική που μειώνει ωστόσο την αξιοπιστία της μεθόδου (Macnamara, 2018).

4. Υλικό εργασίας

Υλικό της εργασίας θα αποτελέσει το μεταφρασμένο στην ελληνική γλώσσα μυθιστόρημα της Τρέισι Σεβαλιέ *Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι* που εκδόθηκε από τον οίκο *Ωκεανίδα* με μεταφράστρια τη Θεοφανώ Καλογιάννη. Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται η έκδοση *Κλασικά Ασημένια* του 2012 και όχι η πρώτη του 2000. Ως προς το πρωτότυπο έργο στο οποίο βασίστηκε η μετάφραση, αυτό κυκλοφόρησε με τον αγγλικό τίτλο *Girl With A Pearl Earring* το 1999 από τον εκδοτικό οίκο *Harper Collins Publishers* στο Ηνωμένο Βασίλειο.

5. Θεματική ανάλυση

Μέσα από την ανάγνωση του μυθιστορήματος της Σεβαλιέ αναδύονται οι θεματικές κατηγορίες γύρω από τις οποίες ταξινομείται το ερευνητικό υλικό. Τα θέματα που καταγράφονται δεν έχουν την ίδια βαρύτητα στο έργο και συνεπώς, μπορούν να διακριθούν σε πρωτεύοντα και δευτερεύοντα. Τα πρωτεύοντα θέματα του βιβλίου αφορούν στη ζωή και στο έργο του Γιοχάνες Βερμέερ, στις ταξικές διαφορές ανάμεσα στους ήρωες της ιστορίας και σε άλλα κοινωνιολογικά ζητήματα που εμποτίζουν το αφήγημα, στις θρησκευτικές διαφορές ανάμεσα σε Καθολικούς και Προτεστάντες, στην εικαστική αντίληψη και μύηση στον κόσμο της ζωγραφικής, στον έρωτα και στη σεξουαλικότητα, στη ζωή και στον θάνατο. Δευτερεύοντα θέματα είναι η σύγκρουση οικογενειακών και ματεριαλιστικών αξιών, το Ντελφτ του 17ου αιώνα, η πραγμοποίηση και αντικειμενοποίηση, καθώς και η ζηλοφθονία κι η αντιπάθεια. Αξίζει να σημειωθεί ότι για λόγους οικονομίας, κάποιες από αυτές τις κατηγορίες κρίθηκε αναγκαίο να εμπεριέχουν υποθέματα που συνδέονται ωστόσο με μια ευρύτερη έννοια.

5.Α Πρωτεύοντα θέματα

5.Α.1 Γιοχάνες Βερμέερ: Η ζωή και το έργο του

5.Α.1.1 Βιογραφία

Τα στοιχεία γύρω από τη ζωή του ζωγράφου Γιοχάνες Βερμέερ (Johannes Vermeer) δεν είναι παρά ελάχιστα. Ο Βερμέερ ήταν το δευτερότοκο παιδί του Ρεϊνιέρ Γιανζ (Reynier Jansz) και της Ντίχνα Μπάλτενς (Digna Baltens) και βαφτίστηκε στο Ντελφτ στις 31 Οκτωβρίου το 1632 (Schneider, 2004: 7). Το μικρό του όνομα το πήρε από τον παππού του Γιαν (Jan), ο οποίος ήτανε ράφτης. Ως προς το επίθετο, αξίζει να σημειωθεί ότι μέχρι εκείνη την εποχή οι Ολλανδοί αυτοπροσδιορίζονταν μόνο με το χριστιανικό τους όνομα και τη συγγένεια, δηλαδή ο γιος ή η κόρη του τάδε. Η πρακτική χρήσης επιθέτου ακολούθησε αργότερα μέσα στη δεκαετία του 1630. Έτσι, ο ζωγράφος πήρε το επίθετο Βερμέερ από τον πατέρα του Ρεϊνιέρ, ο οποίος είχε προηγουμένως χρησιμοποιήσει και το επίθετο Φος (Vos = αλεπού) (Montias, 1989: 8-9).

Ο Ρεϊνιέρ Γιανζ είχε δραστηριοποιηθεί επαγγελματικά σε διάφορους τομείς: Ήταν ιδιοκτήτης του πανδοχείου «Μέχελεν», έμπορος μεταξιού και έμπορος έργων τέχνης. Μάλιστα, αποτελούσε μέλος της Συντεχνίας του Αγίου Λουκά στο Ντελφτ (Schneider, 2004: 7), αφού οι τεχνίτες κάθε λογής από ζωγράφους έως υαλουργούς συνηθίζονταν να εντάσσονται σε συντεχνίες (Montias, 1989: 4). Μέσα, λοιπόν, από τις συναναστροφές του πατέρα με καλλιτέχνες όπως οι Μπαλτάσαρ φαν ντερ Αστ (Balthasar van der Ast), Πίτερ Στέινβαϊκ (Pieter Steenwych) και Πίτερ Χρουνεβέχεν (Pieter Groenewegen), ο ζωγράφος δέχτηκε τα πρώτα καλλιτεχνικά του ερεθίσματα. Η όποια επίσημη καλλιτεχνική εκπαίδευση που είχε παραμένει, ωστόσο, άγνωστη. Όμως, με την ένταξή του στη Συντεχνία του Αγίου Λουκά στις 29 Δεκεμβρίου το 1653 εικάζεται ότι προηγήθηκε κάποια εξάχρονη περίοδος μαθητείας είτε δίπλα στον καλλιτέχνη Λέονερτ Μπράμερ (Leonaert Bramer) είτε στον Κάρελ Φαμπρίτιους (Carel Fabritius) (Schneider, 2004: 7-8).

Στις 20 Απριλίου του 1653 ο Βερμέερ παντρεύτηκε την Καταρίνα Μπόλνες (Catharine Bolnes) σε ένα μικρό εκκλησάκι του χωριού Σκιπλούιντεν κοντά στο Ντελφτ. Η πεθερά του, Μαρία Θινς (Maria Thins), δεν συναίνεσε ποτέ σε αυτόν τον γάμο. Το ζευγάρι απέκτησε το λιγότερο 15 παιδιά, 4 από τα οποία απεβίωσαν σε πολύ τρυφερή ηλικία (Zuffi, 2006: 22, 70). Μια θεωρία υποστηρίζει, μάλιστα, πως για την πραγματοποίηση του γάμου του με την ευκατάστατη Καταρίνα ο Βερμέερ, που προερχόταν από Προτεσταντική οικογένεια, χρειάστηκε να ασπαστεί το Ρωμαιοκαθολικό δόγμα (Richmond, 2004: 348).

Το σπίτι στο οποίο διέμεινε ο Βερμέερ, η Καταρίνα, τα παιδιά τους και η Μαρία Θινς βρισκόταν πίσω από την Αγορά στην οδό Άουντε Λάνγκντεκ, στην άλλη πλευρά της πλατείας σε σχέση με το κεντρικό πανδοχείο του πατέρα του όπου εκείνος μεγάλωσε (Jelley, 2017: 2, 4). Μάλιστα, η συγκεκριμένη οδός αποτελούσε μέρος της λεγομένης «Συνοικίας των Παπιστών» στο Ντελφτ (Richmond, 2004: 348). Μέσα σε αυτό το σπίτι, ο Βερμέερ αφιέρωσε τη ζωή του στο στούντιό του ζωγραφίζοντας Ολλανδικούς εσωτερικούς χώρους, οικιακές σκηνές και γυναίκες σε καθημερινές δραστηριότητες. Οι πίνακές του δεν πέρασαν ποτέ τα σύνορα του Ντελφτ και ο μόνος που τον υποστήριζε οικονομικά ήταν ο πάτρωνάς του, Πίτερ Κλάες φαν Ράιβεν (Pieter Claesz van Ruijven) (Alkholy, 2008: 13-14), που μαζί με τη σύζυγό του Μαρία ντε Κνάιτζ (Maria de Knuijt) αγόρασαν την πλειοψηφία των έργων του (Richmond, 2004: 348).

Πέρα από τον πάτρωνά του, στενός φίλος του Βερμέερ εικάζεται πως ήταν ο Άντονι φαν Λίουενχουκ (Antoni van Leeuwenhoek), ο οποίος αν και είχε ασχοληθεί στο παρελθόν με το εμπόριο υφασμάτων, πειραματίστηκε στη συνέχεια με την κατασκευή φακών και αυτοσχέδιων μικροσκοπίων. Μαζί του ο Βερμέερ μοιραζόταν τις ανησυχίες του γύρω από εργαλεία και πειράματα οπτικής (Snyder, 2015: 1, 5).

Παράλληλα με την ενασχόλησή του με τη ζωγραφική, ο Βερμέερ ακολούθησε επαγγελματικά τα βήματα του πατέρα του. Συγκεκριμένα, μετά τον θάνατο του Ρεϊνιέρ Γιανζ τον Οκτώβριο του 1652, το πανδοχείο «Μέχελεν» περιήλθε στα χέρια του ζωγράφου. Αντίστοιχα, δραστηριοποιήθηκε στο εμπόριο έργων τέχνης, ενώ διετέλεσε και πρόεδρος της Συντεχνίας του Αγίου Λουκά στο Ντελφτ (Wheelock, 2020). Κατείχε ακόμα μια τιμητική θέση στην εθνοφρουρά της πόλης μαζί με ογδόντα συντοπίτες του (Brook, 2010: 3).

Τον Δεκέμβριο του 1675 ο Βερμέερ άφησε την τελευταία του πνοή αιφνιδίως από άγνωστη αιτία (Zuffi, 2006: 122). Τον τελευταίο καιρό, σύμφωνα με τη σύζυγό του, η ψυχολογία του είχε κλονιστεί σοβαρά και παρουσίαζε έντονο άγχος. Οι πόλεμοι με τη Γαλλία είχαν αντίκτυπο στην οικονομία της Ολλανδίας και ο Βερμέερ αντιμετώπιζε σημαντικά προβλήματα (Richmond, 2004: 348). Με τον θάνατό του δεν άφησε πίσω μόνο το έργο του, αλλά και πολλά χρέη στην οικογένειά του (Jelley, 2017: 13). Ένας σημαντικός αριθμός από τους πίνακές του χρησιμοποιήθηκαν για την απόσβεση των χρεών του σε πιστωτές (Alkholy, 2008: 14). Εκτελεστής της διαθήκης του ήτανε ο Φαν Λίουενχουκ (Snyder, 2015: 5).

Η βιογραφία του Γιοχάνες Βερμέερ αποτελεί ένα από τα βασικά θέματα στο *Κορίτσι με το Σκουλαρίκι*. Αυτό βρίσκεται σε πλήρη συμφωνία με το πεζογραφικό είδος του ιστορικού μυθιστορήματος όπου οι χαρακτήρες βασίζονται σε υπαρκτά πρόσωπα, ενώ το σκηνικό

τοποθετείται σε έναν ιστορικό χωροχρόνο (Whetter, 2008: 28). Ως υβριδικό είδος, μάλιστα, το ιστορικό μυθιστόρημα συνδυάζει την Ιστορία με τη Λογοτεχνία τόσο λόγω της συνύπαρξης πραγματικών, φανταστικών χαρακτήρων και ιστορικών γεγονότων, αλλά και γιατί το παρελθόν μεταφέρεται μέσα από την εμπειρία καθημερινών ανθρώπων (Stevens, 2013: 20). Το ιστορικό μυθιστόρημα, κατά τον ίδιο τον πατέρα του Sir Walter Scott, περιλαμβάνει λοιπόν αναφορές στα παλαιότερα χρόνια, ενσωματώνει έθιμα και παραδόσεις, βασίζεται σε υπαρκτά πρόσωπα του παρελθόντος, αλλά οφείλει πρωτίστως να παρουσιάζει έναν σεβασμό και μία πίστη στην Ιστορία, η οποία επιτρέπεται να παραποιείται μόνο στην περίπτωση δευτερευόντων γεγονότων (Ντενίση, 1994: 43, 110-111). Η Σεβαλιέ δημιουργεί, λοιπόν, τους ήρωες του μυθιστορήματός της με βάση τα πραγματικά πρόσωπα της ζωής του ζωγράφου. Στο αφήγημα πέρα από τον Βερμέερ περιλαμβάνονται η σύζυγός του Καταρίνα, η πεθερά του Μαρία Θινς, έξι από τα παιδιά του ζευγαριού (η Αλέιντις, η Κορνέλια, ο Γιοχάνες, η Λίσμπεθ, η Μάρτσε και ο Φρανσίσκους), ο πάτρωνάς του Φαν Ράιβεν με τη σύζυγό του, αλλά και ο φίλος του Φαν Λίουενχουκ. Επιπλέον, η πλοκή εμπλουτίζεται με ιστορικά στοιχεία που αφορούν τόσο στις επαγγελματικές ιδιότητες του ζωγράφου όσο και στον χωροχρόνο εξέλιξης των γεγονότων. Ως προς το τελευταίο, η ιστορία λαμβάνει χώρα στη χρονική περίοδο 1664-1676, ένα διάστημα που καλύπτει τα χρόνια της έγγαμης ζωής του Βερμέερ μέχρι και ένα χρόνο μετά τον θάνατό του. Βασικός τόπος εξέλιξης της δράσης είναι το σπίτι της Μαρία Θινς, όπου ο ζωγράφος πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ενήλικης ζωής του. Ο αναγνώστης θα πληροφορηθεί από τις πρώτες κιόλας σελίδες την τοποθεσία του σπιτιού μέσα από μια συζήτηση της Χριτ και της μητέρας της: «“Πού μένουν;”, “Στο τέρμα της Άουντε Λάνγκντεκ, στη διασταύρωση με τη Μόλενπορτ”, “Στη συνοικία των Παπιστών;”» (Σεβαλιέ, 2012: 15-16) [2].

Η απομόνωση του Βερμέερ στο στούντιό του, όπου περνούσε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, θα υπαινιχθεί στο μυθιστόρημα ως μια ανάγκη να δραπετεύει από την καθημερινότητα της οικογένειας και του νοικοκυριού, αναζητώντας την αναγκαία για τη δημιουργία ησυχία: «Με την πόρτα κλειστή, θα ήταν μάλλον δύσκολο ν’ ακουστούν οι φωνές και η φασαρία των παιδιών, το κουδούνισμα των κλειδιών της Καταρίνα και οι θόρυβοι από τις σκούπες και τους κουβάδες μας» (54). Άλλωστε, τόσο η σύζυγος όσο και τα παιδιά απαγορεύεται να εισέρχονται στο στούντιο.

Από τις επαγγελματικές ιδιότητες του Βερμέερ θα συμπεριληφθεί, πρώτον, η θέση που είχε στη Συντεχνία του Αγίου Λουκά˙ «Ξέρεις, ο καινούργιος αφέντης σου είναι στην ηγεσία

2 Εφεξής χωρίς αναφορά στο όνομα και τη χρονιά έκδοσης.

της Συντεχνίας του Αγίου Λουκά, και ήταν επικεφαλής και πέρυσι, που έπαθε ο πατέρας σου το ατύχημα» (18), δεύτερον, η ιδιοκτησία του οικογενειακού πανδοχείου μετά τον θάνατο του Ρεϊνιέρ˙ «Περνούσε τον περισσότερο καιρό του έξω απ' το σπίτι, είτε στη Συντεχνία είτε στο Μέχελεν, στο πανδοχείο της μητέρας του στην άλλη άκρη της Πλατείας της Αγοράς» (111), και τρίτον, η ενασχόλησή του με το εμπόριο έργων τέχνης που επίσης κληρονόμησε από τον πατέρα του˙ «Εκτός από ζωγράφος ήταν και έμπορος έργων τέχνης, κι έτσι παντού μες στο σπίτι κρέμονταν πίνακες, ακόμα κι εκεί που κοιμόμουν. Πρέπει να ήταν γύρω στους πενήντα συνολικά, αν και ο αριθμός δεν ήταν σταθερός, γιατί εμπορευόταν και τους πουλούσε» (31).

Η φιλία που είχε ο ζωγράφος με τον επιστήμονα Φαν Λίουενχουκ, καθώς και το κοινό τους ενδιαφέρον γύρω από τα οπτικά εργαλεία, θα παρουσιαστούν εξίσου στον αναγνώστη. Η Σεβαλιέ θα μας συστήσει αρχικά τον Λίουενχουκ μέσα από το λόγο της υπηρέτριας Τάνεκε, καθώς εκείνη ενημερώνει τη Χριτ για κάποια αλλόκοτη συμπεριφορά της νεαρής κυρίας: «Α, ήταν εδώ ο Φαν Λίουενχουκ [...] Ένας φίλος του κυρίου. Η Καταρίνα τον τρέμει [...] Γιατί του έσπασε μια φορά το κουτί του! [...] Έχει ένα ξύλινο κουτί που κοιτάζεις μέσα και, εεε… βλέπεις διάφορα πράγματα» (84). Αυτή η ιδιαίτερη σχέση θα αναπτυχθεί εκτενώς στο μυθιστόρημα, αφού ο Φαν Λίουενχουκ και ο Βερμέερ δεν θα μοιραστούν μόνο στιγμές στο στούντιο πειραματιζόμενοι, αλλά η φιλία τους θα μείνει ζωντανή μέχρι και τον θάνατο του ζωγράφου. Σε συμφωνία με τα ιστορικά δεδομένα που θέτουν τον Φαν Λίουενχουκ εκτελεστή της διαθήκης και διαχειριστή της περιουσίας του, ο φίλος του Βερμέερ θα κληθεί να παραδώσει το ζευγάρι με τα μαργαριταρένια σκουλαρίκια στη Χριτ: «Ως εκτελεστής της διαθήκης του δεν έχω καμία υποχρέωση να παρευρίσκομαι εδώ ούτε σαν μάρτυρας, αλλά ήταν φίλος μου και θα ήθελα να δω να ικανοποιείται η τελευταία του επιθυμία» (321-322).

Ο θάνατος του Βερμέερ δεν θα αποτελέσει βασικό γεγονός στον κορμό της ιστορίας, θα συμπεριληφθεί όμως έμμεσα όταν μετά τη φυγή της Χριτ από την οικία των Βερμέερ και τη νέα της έγγαμη ζωή με τον Πίτερ, θα ακούσει στην αγορά για το αιφνίδιο τέλος του, αλλά και τη δεινή οικονομική κατάσταση στην οποία περιέπεσε η οικογένειά του: «"Ναι, και να σκεφτείς ότι πεθαίνοντας άφησε γυναίκα κι έντεκα παιδιά μέσα στα χρέη" [...] "Για ποιον μιλάτε;" [...] "Πέθανε ο ζωγράφος Βερμέερ"» (312). Η συγγραφέας δεν θα περιοριστεί, ωστόσο, σε αυτή τη μικρή αναφορά για τα χρέη του Βερμέερ, αλλά θα αιτιολογήσει την οικονομική του κατάρρευση σε συμφωνία με τους μελετητές της βιογραφίας του. Επομένως, όταν η Καταρίνα θα καλέσει για τελευταία φορά τη Χριτ στο σπίτι, μέσα από μια προσπάθεια να υπερασπιστεί τον νεκρό της άντρα, θα αναφερθεί στις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες της

εποχής και στον αντίκτυπο που είχαν στη ζωή τους: «Για όλα φταίει ο πόλεμος με τους Γάλλους, ξέρεις. Αυτό μας έφερε σ' αυτή την κατάσταση. Εκείνο τον καιρό δεν αγόραζε πίνακες ούτε καν ο Φαν Ράιβεν. Η μητέρα μου δεν μπορούσε να εισπράξει τα νοίκια της κι εκείνος ανέλαβε την υποθήκη του πανδοχείου της μητέρας του» (320).

Στο μυθιστόρημα θα ενσωματωθούν ακόμη οι ισχυρισμοί της Καταρίνα Μπόλνες για την ψυχική υγεία του ζωγράφου Βερμέερ λίγο πριν τον θάνατό του. Η πρώτη που θα αναφέρει ότι ο Βερμέερ παρουσιαζόταν χαμένος στον κόσμο του είναι η Χριτ, με αφορμή τις τυχαίες συναντήσεις που είχε μαζί του στον δρόμο: «Προχωρούσε στο δρόμο ή διέσχιζε την πλατεία με το βλέμμα καρφωμένο πέρα μακριά – όχι υπεροπτικά ή από σκοπιμότητα, αλλά σαν να βρισκόταν σε κάποιον άλλο κόσμο» (310). Όταν όμως η μυθιστορηματική περσόνα της Καταρίνα θα κληθεί να αντιμετωπίσει τη Χριτ, ο λόγος της θα διακατέχεται από κάποιο βαθμό άρνησης της πραγματικότητας: «Ο άντρας μου δεν ήταν άρρωστος, ξέρεις [...] Μέχρι μια-δυο μέρες πριν πεθάνει, δεν έπασχε στ' αλήθεια από τίποτα. Το βάρος από τα χρέη ήταν αυτό που τον οδήγησε σε κατάσταση παροξυσμού» (322).

Επιγραμματικά, αξίζει ακόμα να αναφερθεί ότι η απώλεια τεσσάρων παιδιών που σημάδεψε την οικογένεια του Βερμέερ αναφέρεται μερικώς στο βιβλίο, αφού μετά την επεισοδιακή φυγή της Χριτ από την οικία, η ίδια κατηγορείται από την Τάνεκε ως υπεύθυνη για το θάνατο του μωρού που η Καταρίνα γέννησε: «Είχε γεννήσει εκεί, μες στο ατελιέ – δεν κατάφερε να κατεβεί τη σκάλα και να πάει στο κρεβάτι της. Το μωρό γεννήθηκε οχταμηνίτικο, και ήταν μικρό και ασθενικό. Πέθανε λίγο μετά τη γιορτή για τα γεννητούρια του. Ήξερα πως η Τάνεκε είχε χρεώσει το θάνατό του σ' εμένα» (308).

5.Α.1.2 Τεχνοτροπία και παραγωγή

Ο Βερμέερ ήταν ένας ζωγράφος που δούλευε με τελειομανία και πραγματικά αργούς ρυθμούς. Παρήγαγε ένα μικρό μόνο αριθμό έργων, η πλειοψηφία των οποίων προοριζόταν για τον πάτρωνά του Φαν Ράιβεν. Μακριά από τα φανταχτερά χρώματα που χαρακτήριζαν το κίνημα Μπαρόκ, τα έργα του χαρακτηρίζονται από μία λιτότητα και απαλότητα (Wilder, 2007: 211). Στα πρώιμα έργα του διαφαίνονται επιρροές από την τεχνοτροπία διαφόρων καλλιτεχνών του 17ου αιώνα. Η ώριμη, όμως, περίοδος του έργου του εμπνέεται άμεσα από το ολλανδικό Ντελφτ και χαρακτηρίζεται από έναν νατουραλισμό και μια εστίαση σε οικιακά θέματα. Στους πίνακές του κυριαρχούν οι γυναίκες καθώς επιδίδονται σε απλές καθημερινές εργασίες. Η προσεχτική μελέτη τους, ως προς τη στάση και τη συμπεριφορά, μεταδίδεται άμεσα στον θεατή που με αβίαστο τρόπο συνδέεται μαζί τους (Liedtke, 2003). Με λίγα λόγια,

τα δημοφιλή για την εποχή του βιβλικά και μυθολογικά θέματα δεν εμφανίζονται παρά περιστασιακά στο έργο του σε αντίθεση με τις ρωπογραφίες που κυριαρχούν (Menzel, 2017: 11).

Ο Βερμέερ μεταχειρίζεται το φως με έναν τρόπο απαλό και συνάμα αισθησιακό. Στα έργα του συνυπάρχουν συχνά οι ψυχροί και οι θερμοί τόνοι του φωτός στις αποχρώσεις του μπλε και του κίτρινου αντίστοιχα. Αυτό αποδίδει στα έργα του μια ταυτόχρονη αίσθηση εγγύτητας και απόστασης (Wilder, 2007: 212). Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για την οπτική φανερώνεται από τη σχέση της ζωγραφικής του με την camera obscura (σκοτεινός θάλαμος), μια μηχανή που αποτελούνταν από ένα ξύλινο κουτί και φακούς και πρόβαλλε μια ανεστραμμένη εικόνα της σκηνής πάνω σε μια γυάλινη πλακέτα, σε ένα τοίχο ή καμβά. Η μηχανή είχε αρχικά χρησιμοποιηθεί από φυσικούς φιλοσόφους ή μάγους κατά την ασφαλή παρατήρηση των ηλιακών εκλείψεων ή την ψυχαγωγία του κοινού (Snyder, 2015: 2-3).

Τα υλικά του ο Βερμέερ τα αγόραζε ως επί το πλείστον από κάποιον προμηθευτή υλικών ζωγραφικής στο Ντελφτ ή στο Ρότερνταμ. Ωστόσο, κάποια χρώματα που χρησιμοποιούσε, όπως το μπλε μαρίν, το κίτρινο του μασσικότη, το κίτρινο και το λευκό του μολύβδου, η τουρπεντίνη Βενετίας, και το λινέλαιο πιθανολογείται ότι τα αγόραζε από το φαρμακείο «D. de Cock» (Wadum, 1995: 76-77). Τα περισσότερα από αυτά τα προμηθευόταν σε μορφή σκόνης κι έπειτα τα επεξεργαζόταν στο εργαστήριό του, αλέθοντας και αναμειγνύοντας τις χρωστικές με νερό˙ μία διαδικασία χρονοβόρα και με διαφοροποιημένα αποτελέσματα ως προς την υφή, την πυκνότητα, αλλά και τη διάρκεια ζωής των τελικών χρωμάτων (Wood, 2013: 18).

Από τα λιγοστά έργα του Βερμέερ, διασώζονται σήμερα περίπου 35 πίνακες. Ωστόσο, κανένας από αυτούς δεν βρίσκεται στο Ντελφτ, αλλά κατανέμονται σε 17 πινακοθήκες σε διάφορα μέρη του κόσμου. Μόνο 3 έργα του παραμένουν στην Ολλανδία και συγκεκριμένα, στη βασιλική πινακοθήκη «Μαουριτσχάους» στη Χάγη (Brook, 2010: 4).

Οι αργοί ρυθμοί με τους οποίους ο ζωγράφος δούλευε γίνονται συχνά σημείο αναφοράς μέσα στο μυθιστόρημα. Σε κάποιες περιπτώσεις αυτή η αργοπορία του ζωγράφου αποτελεί αντικείμενο κριτικής τόσο από τους οικείους του όσο και από το υπηρετικό προσωπικό, που συσχετίζει τους ρυθμούς εργασίας του με την οικονομική στενότητα της οικογένειας: «Βλέπεις ο κύριος δεν ζωγραφίζει αρκετά, και τα λεφτά δεν φτάνουν για περισσότερους υπηρέτες. Συνήθως κάνει τρεις πίνακες το χρόνο. Μερικές φορές μόνο δύο» (78). Σε μια άλλη περίπτωση, θα κατηγορηθεί ακόμα και από τους γονείς της Χριτ για ακηδία: «“Ξεκίνησε κανέναν καινούργιο πίνακα;” [...] “‘Όχι’, απάντησα. Εκείνη τη βδομάδα είχα

περάσει πολύ λίγη ώρα στο εργαστήριο. Τίποτα δεν είχε αλλάξει εκεί μέσα", "'Ίσως είναι τεμπέλης', έκανε η μητέρα"» (120). Αυτό, όμως, που αυτοί οι χαρακτήρες αδυνατούν να δουν είναι η τελειομανία του Βερμέερ και η διαρκής επιδίωξή του για ένα αποτέλεσμα που θα τον ικανοποιούσε˙ λόγος για τον οποίο έκανε, όπως είναι γνωστό, συχνά αλλαγές στα έργα του: «Τον ζωγραφίζει πάντως εδώ και τρεις μήνες. Κατά πάσα πιθανότητα θα συνεχίσει για άλλους δύο. Θ' αλλάξει ακόμα πολλά. Θα δεις» (59). Αυτή την πρακτική της διαρκούς επεξεργασίας και των τροποποιήσεων δεν θα την επισημάνει απλώς η Μαρία Θινς, αλλά θα την υπερασπιστεί σε κάθε ευκαιρία απέναντι στην κόρη της που αδυνατεί να αντιληφθεί οτιδήποτε σχετίζεται με την τέχνη: «Η νεαρή κυρία και η μητέρα της διαφωνούν συχνά. Η νεαρή κυρία τού ζητάει να ζωγραφίζει περισσότερο, μα η δική μου κυρία λέει πως η ταχύτητα θα τον καταστρέψει» (78). Αξίζει ακόμα να αναφερθεί ότι η Χριτ θα απαριθμήσει σε αρκετά σημεία τις μεταβολές στα έργα του Βερμέερ, όπως την αφαίρεση ενός χάρτη από το σκηνικό: «Τις προηγούμενες φορές είχα διαπιστώσει κάτι μικρές αλλαγές. Τώρα υπήρχε μια ολοφάνερη – ο χάρτης, που ήταν κρεμασμένος στον τοίχο πίσω από τη γυναίκα, είχε αφαιρεθεί, και από τον πίνακα και από τη σύνθεση στη γωνία» (92).

Το ενδιαφέρον του ζωγράφου για τη λειτουργία του φωτός στα έργα του, η δεξιοτεχνική μεταχείριση των τόνων του, αλλά και το ενδιαφέρον του για την οπτική με μια εργαλειακή χρήση της camera obscura, είναι στοιχεία του έργου και της τεχνικής του που δεν απουσιάζουν από το μυθιστόρημα της Σεβαλιέ. Την επιτυχημένη χρήση του φωτός, αλλά και την άμεση επίδραση που αυτή ασκεί στον θεατή, θα επισημάνει με τρόπο ζωντανό η Χριτ: «Και το φως στον τοίχο πίσω της είναι τόσο ζεστό, που κοιτάζοντάς το είναι σαν να νιώθεις τη ζεστασιά του ήλιου στο πρόσωπό σου» (74). Επιπλέον, κατά τη διάρκεια κάποιας συνύπαρξης του Βερμέερ και της Χριτ μέσα στο στούντιό του, ο ζωγράφος θα ομολογήσει από μόνος του τη σύνδεση και τη χρηστικότητα των εργαλείων οπτικής στο εικαστικό του έργο: «Είναι απλώς ένα εργαλείο. Το χρησιμοποιώ για να με βοηθάει να δω και στη συνέχεια να ζωγραφίσω τον πίνακα [...] Η camera obscura με κάνει να βλέπω μ' έναν άλλο τρόπο [...] Με βοηθάει να δω περισσότερα απ' αυτά που βρίσκονται εκεί» (90, 91). Με αυτόν τον τρόπο, θα δικαιολογηθεί πλήρως η θέση της Μαρία Θινς ότι «Δεν ζωγραφίζει μόνο αυτό που βλέπει, αλλά κι αυτό που πρέπει» (58).

Ως προς τα υλικά που ο Βερμέερ χρησιμοποιούσε, τον τόπο από τον οποίο τα προμηθευόταν, αλλά και την επίπονη διαδικασία παραγωγής κάποιων από αυτών στο εργαστήριό του, η Σεβαλιέ δεν αφήνει στον αναγνώστη περιθώριο για απορίες. Χωρίς να ονομάζει το κατάστημα «D. de Cock», εντάσσει τον φαρμακοποιό ως έναν ακόμα χαρακτήρα

στο μυθιστόρημα, στον οποίο καταφεύγει για τις ανάγκες του έργου του άλλοτε ο ίδιος ο Βερμέερ, «"Όχι σήμερα – σήμερα πηγαίνω στο φαρμακοποιό". "Θ' αγοράσεις καινούργια χρώματα, μπαμπά;" [...] "Θ' αγοράσω και χρώματα"» (70), και άλλοτε η Χριτ ως μυστική βοηθός του στο εργαστήριο. Μερικά από τα χρώματα που χρησιμοποιούσε, όπως την ουλτραμαρίνα, το βερμιγιόν, το κίτρινο και το λευκό του μολύβδου, θα τα περιγράψει η Χριτ τοποθετημένα και καλυμμένα σε βαζάκια ή σε φούσκες γουρουνιού (142). Επιπλέον, η συγγραφέας θα μας παρουσιάσει τον ίδιο τον Βερμέερ να παρασκευάζει μαύρο χρώμα δουλεύοντας στη μυλόπετρα ένα καμένο κομμάτι ελεφαντόδοντο σε συνδυασμό με κάποιο διαλύτη ζωικής προέλευσης (148).

5.Α.1.3 Οι πίνακες

Πέρα, όμως, από τα παραπάνω στοιχεία της βιογραφίας και της τεχνοτροπίας του Βερμέερ, η Σεβαλιέ ενσωματώνει στο μυθιστόρημα, με εξαιρετική ομολογουμένως μαεστρία, οχτώ από τους πιο γνωστούς πίνακές του: την *Άποψη του Ντελφτ*, τη *Γυναίκα με το Μαργαριταρένιο Κολιέ*, τη *Γαλατού*, τη *Γυναίκα με την Κανάτα Νερού*, το *Κορίτσι με το Ποτήρι Κρασιού*, την *Κυρία που Γράφει Γράμμα*, τη *Συναυλία* και φυσικά, το *Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι*. Αυτοί οι πίνακες προβάλουν μπροστά στον αναγνώστη σαν έργα σε έκθεση ζωγραφικής, αλλά πρωτίστως ντύνονται με μυθοπλαστικά στοιχεία και δίνουν όνομα στις ανθρώπινες φιγούρες που στην πλειοψηφία τους περιέχουν.

Σε αντίθεση με τους περισσότερους πίνακες του Βερμέερ που απεικονίζουν εσωτερικούς χώρους και ανθρώπους σε καθημερινές εργασίες, η *Άποψη του Ντελφτ* (1660-61) είναι ίσως το μοναδικό έργο στο οποίο ο ζωγράφος επιχειρεί να αποδώσει εικαστικά ένα μεγάλο εξωτερικό σκηνικό. Στον πίνακα δεν κυριαρχούν οι άνθρωποι και τα αντικείμενα, αλλά μια πανοραμική θέα των κτιρίων και ένας αχανής ουρανός. Η γωνία θέασης είναι από τη νότια πλευρά της πόλης με κατεύθυνση βόρεια προς το Κολκ, το λιμάνι του Ντελφτ. Στο τοπίο διακρίνονται οι πύλες του Ρότερνταμ και του Σχίνταμ, πυργίσκοι αλλά και τα καμπαναριά της Παλαιάς και της Νέας Μητρόπολης αντίστοιχα (Brook, 2010: 10). Η *Άποψη του Ντελφτ* είναι ένας από τους πίνακες του Βερμέερ για τη δημιουργία του οποίου υποστηρίζεται πως ο ζωγράφος χρησιμοποίησε την camera obscura. Ωστόσο, δεν περιορίστηκε σε μια ρεαλιστική απόδοση του τοπίου (Huerta, 2003: 52-53). Αντιθέτως, το προσέγγισε με τρόπο ελεύθερο και ποιητικό (Zuffi, 2006: 58). Αξιοσημείωτο είναι πως για να δώσει έμφαση στην τραχεία επιφάνεια των κεραμοσκεπών στα αριστερά του πίνακα, ο Βερμέερ ανέμειξε το βασικό τους χρώμα με άμμο και λευκό του μολύβδου (Huerta, 2005: 50).

Στο μυθιστόρημα, η *Άποψη του Ντελφτ* αποτελεί αντικείμενο συζήτησης ανάμεσα στη Χριτ και στον πατέρα της μετά την επίσκεψη του Βερμέερ και της Καταρίνα στο πατρικό της. Κατά τη συνομιλία, ο πατέρας τής θυμίζει έναν πίνακα που είχαν δει στο παρελθόν στο Δημαρχείο, οπότε και τον είχε παρουσιάσει στο κοινό ο Φαν Ράιβεν: «Ήταν ένα τοπίο του Ντελφτ, μια όψη από τις πύλες Ρότερνταμ και Σχίνταμ. Με τον ουρανό να πιάνει το μεγαλύτερο μέρος του πίνακα και τον ήλιο να πέφτει σε μερικά κτίρια...» (17). Ο πατέρας σχολιάζει τον μεγαλύτερο χώρο που αναλογικά καταλάμβανε ο ουρανός σε αυτόν, αλλά και τη διάχυση του φωτός πάνω στα κτίρια. Από την άλλη, η Χριτ αναφέρεται στην τεχνοτροπία του ζωγράφου να συνδυάσει άμμο με χρώμα για ένα ανάγλυφο αποτέλεσμα, στη σκίαση και στο μέγεθος των ανθρώπινων φιγούρων που περιλάμβανε: «Που είχε άμμο ανακατεμένη στα χρώματα για να φαίνονται ανάγλυφοι οι τοίχοι και οι στέγες. Και τα κτίρια έριχναν μακριές σκιές στο νερό, και μικροσκοπικοί άνθρωποι περπατούσαν μπροστά στην όχθη» (17).

Στη *Γυναίκα με το Μαργαριταρένιο Κολιέ* (1665) μια γυναίκα αντλεί ευχαρίστηση από το μαργαριταρένιο κολιέ που δοκιμάζει στο λαιμό της (Stone, 2019: 51). Ο πίνακας έχει ως επί το πλείστον ερμηνευτεί ηθικολογικά ως ένα έργο που αναδεικνύει τη γυναικεία ματαιοδοξία, αυταρέσκεια και ναρκισσισμό. Θεωρείται με λίγα λόγια μία προσωπογραφία *βάνιτας* (vanitas portrait). Ωστόσο, εστιάζοντας στον καθρέφτη και στη γυναίκα σε συνδυασμό με τη διάχυση του φωτός από το παράθυρο, θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως ένας πίνακας αυτοαναστοχασμού που καλεί τον θεατή να δει παρά να κρίνει (Wolf, 2001: 82). Αξίζει να σημειωθεί ότι στον πίνακα δεν εντοπίζεται κάποιο κουτί κοσμημάτων όπως σε άλλους αντίστοιχους. Αντίθετα, στο τραπέζι διακρίνεται ένας νιπτήρας, μια βούρτσα πούδρας και ένα χτενάκι. Με αυτά τα αντικείμενα τουαλέτας, ο Βερμέερ θεωρείται ότι προβάλλει την ανάγκη για έναν εξαγνισμό της ψυχής. Λαμβάνοντας υπόψη ότι στον πίνακα υπήρχαν αρχικά ένας χάρτης και ένα έγχορδο όργανο, τα οποία στη συνέχεια αφαιρέθηκαν, διαφαίνεται ακόμα η τάση του ζωγράφου να αντικαθιστά τα όποια αρνητικά σύμβολα με θετικές νοηματοδοτήσεις (Liedtke, 2001: 162).

Στο μυθιστόρημα, η *Γυναίκα με το Μαργαριταρένιο Κολιέ* γίνεται αντικείμενο συζήτησης ανάμεσα στη Χριτ και στη Μαρία Θινς. Η Χριτ βρίσκεται στο στούντιο όταν θα εστιάσει για πρώτη φορά στον καμβά που βρίσκεται πάνω στο καβαλέτο. Εκείνη τη στιγμή μπαίνει στον χώρο η Μαρία Θινς. Βλέποντάς την να παρατηρεί τον πίνακα, την πληροφορεί ότι η γυναίκα που απεικονίζεται σε στάση προφίλ μπροστά σε καθρέφτη δεν είναι παρά η σύζυγος του πάτρωνα του Βερμέερ: «Αυτή που βλέπεις, είναι η γυναίκα του Φαν Ράιβεν [...] Δεν είναι όμορφη, αυτός όμως την κάνει ωραία» (57). Στη συνέχεια, η Χριτ θα περιγράψει με ακρίβεια

τον πίνακα, εστιάζοντας αρχικά στη γυναίκα με την κίτρινη σατέν γούνινη μπέρτα και την κορδέλα στα μαλλιά˙ στραμμένη προς έναν επίτοιχο καθρέφτη, ετοιμάζεται να φορέσει ένα μαργαριταρένιο κολιέ στο λαιμό της. Όπως θα αναγνωρίσει η ηρωίδα, φαίνεται μάλιστα να αυτοθαυμάζεται: «Καταγοητευμένη από την εικόνα της στον καθρέφτη, δεν έδειχνε ν' αντιλαμβάνεται πως κάποιος – ο θεατής – τη βλέπει» (57). Η περιγραφή της, ωστόσο, δεν θα περιοριστεί στη γυναικεία φιγούρα, αλλά θα συμπεριλάβει αναφορές στη λειτουργία του φωτός και στα αντικείμενα του σκηνικού, δηλαδή στο γράμμα και στο πινέλο πούδρας στο τραπέζι, αλλά και στον χάρτη πάνω στον τοίχο. Σε αυτό το σημείο, η Σεβαλιέ περιλαμβάνει στην αφήγηση και στοιχεία του πίνακα που αφαιρέθηκαν. Αυτή τη βιβλιογραφική πληροφορία θα την παρέχει στο αναγνωστικό κοινό μέσα από τον λόγο της η Μαρία Θινς: «Παλιότερα υπήρχε κι ένα λαούτο σ' αυτή την καρέκλα. Κάνει ένα σωρό αλλαγές, ξέρεις» (58). Απόλυτα γοητευμένη από την ομορφιά με την οποία είχε αποδώσει ο Βερμέερ τη γυναίκα, η Χριτ στο τέλος θα ομολογήσει: «Ήθελα να φορέσω κι εγώ την μπέρτα και τα μαργαριτάρια της. Ήθελα να γνωρίσω τον άνθρωπο που την ζωγράφιζε μ' αυτό τον τρόπο» (58).

Μετά το καθάρισμα του στούντιο η Χριτ ενημερώνει την Τάνεκε πως θα πάει στην αγορά. Όμως, εκείνη φαίνεται να ζηλεύει το αποκλειστικό της προνόμιο να εισέρχεται στο εργαστήριο του ζωγράφου. Στην προσπάθειά της να φανεί σημαντική, πληροφορεί τη Χριτ ότι στο παρελθόν είχε υπάρξει μοντέλο σε έναν πίνακα του Βερμέερ: «Ο κύριος μ' έχει ζωγραφίσει μια φορά, ξέρεις. Με ζωγράφισε ν' αδειάζω γάλα από μια κανάτα. Όλοι λένε πως είναι το καλύτερο έργο του» (60). Ο πίνακας στον οποίο αναφέρεται είναι *Η Γαλατού*. Στη θέση του ανώνυμου κοριτσιού η Σεβαλιέ τοποθετεί τη βασική υπηρέτρια στην οικία των Βερμέερ, Τάνεκε. Επιπλέον, από τη μεταξύ τους συζήτηση μάς δίνεται η πληροφορία πως ο πίνακας βρίσκεται στα χέρια του Φαν Ράιβεν.

Ο Βερμέερ υπολογίζεται πως ζωγράφισε τη *Γαλατού* στην ηλικία των 25 χρονών, δηλαδή την περίοδο 1657-1658. Η χαρακτηριστική ανθρώπινη φιγούρα στον πίνακα, αν και παρουσιάζεται να χύνει γάλα, δεν είναι παρά μια υπηρέτρια στην κουζίνα. Ο πίνακας διακρίνεται για τον τρόπο με τον οποίο ο ζωγράφος διαχειρίζεται το φως. Το φως λαμπυρίζει στα αντικείμενα που βρίσκονται στο μπροστινό μέρος του σε αντίθεση με τον αριστερό σκιερό τοίχο όπου βρίσκεται το παράθυρο. Σημαντικό είναι και το γεγονός ότι το παράθυρο είναι σε ένα σημείο σπασμένο, φανερώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη διάσταση ανάμεσα στο έντονο φως του εξωτερικού χώρου και στο σκοτεινό δωμάτιο (Liedtke, 2009: 5). Η γυναικεία μορφή στον πίνακα παρουσιάζεται ιδιαίτερα αφοσιωμένη στην εργασία της. Καθώς χύνει

γάλα πάνω σε ένα ψωμί, προετοιμάζοντας ενδεχομένως το γεύμα ενός παιδιού, η εργασία της αποκτά συμβολική σημασία και αναδεικνύει αρετές που χαρακτηρίζουν το γυναικείο φύλο, όπως είναι η ταπεινότητα και η ανιδιοτελής αφοσίωση στην υπηρεσία των κοντινών προσώπων (Sutherland Harris, 2005: 367). Η *Γαλατού* είναι ένας από τους πίνακες του Βερμέερ που περιήλθε στα χέρια του Φαν Ράιβεν (Liedtke, 2001: 157).

Όπως είθισται στις ρωπογραφίες, έτσι και στη *Γυναίκα με την Κανάτα Νερού* (1664-1665) αποτυπώνεται μια καθημερινή οικιακή σκηνή. Ο εν λόγω πίνακας διακρίνεται τόσο για τη στιλπνότητα όσο και για τις ιδιαίτερες τονικές του διαβαθμίσεις. Η γυναίκα βρίσκεται σε πλάγια στάση και οριοθετείται από το παράθυρο και το τραπέζι. Στο αγέλαστο πρόσωπό της υπάρχει μια έκφραση αμηχανίας, ενώ η σχεδίαση του χεριού που κρατά την κανάτα δεν είναι σε καμία περίπτωση συμβατική. Η ικανότητα του ζωγράφου στη μεταχείριση της τονικότητας αποκαλύπτεται μοναδικά στο άλλο χέρι, που κρύβεται πίσω από το πλαίσιο του ανοιχτού παραθύρου. Πέρα από την κανάτα, στο τραπέζι υπάρχει ακόμα ένα κουτί με πέρλες, ένα σύμβολο χαρακτηριστικό των έργων του Βερμέερ (Gowing, 1997: 130-131). Οι φειδωλές γραμμές και τα σχήματα διαγράφουν με τον καλύτερο τρόπο τα λεπτεπίλεπτα χαρακτηριστικά της γυναίκας, που κοιτάζοντας προς τα έξω δημιουργεί με τη στάση της την αίσθηση κίνησης προς έναν ανοιχτό χώρο (Hausman, 1989: 151). Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι για την *Γυναίκα με την Κανάτα Νερού* έχουν δοθεί διάφορες ερμηνείες. Σύμφωνα με μία από αυτές, ο πίνακας λειτουργεί αλληγορικά συμβολίζοντας το άνοιγμα του ολλανδικού έθνους σε θαλάσσιες οδούς. Από την άλλη, η ίδια η κανάτα μπορεί να ενσαρκώνει έννοιες όπως είναι η αυτοσυγκράτηση, η ψυχοσωματική καθαρότητα και ο έρωτας (Zuffi, 2006: 84, 87).

Η *Γυναίκα με την Κανάτα Νερού* είναι, λοιπόν, ένας πίνακας που αναφέρει η Χριτ όταν επισκέπτεται τους γονείς της τον Μάρτιο του 1665. Ο πατέρας της, ανυπομονώντας να αντλήσει πληροφορίες γύρω από το τελευταίο έργο του Βερμέερ, της ζητά να το περιγράψει. Η Σεβαλιέ μέσω της Χριτ θα προσωποποιήσει και πάλι την εικονιζόμενη γυναικεία φιγούρα: «Λοιπόν, η κόρη του φούρναρη στέκεται σε μια φωτεινή γωνιά πλάι στο παράθυρο» (132). Στη συνέχεια, η ηρωίδα θα ζωντανέψει τον πίνακα τόσο μπροστά στα μάτια του πατέρα της όσο και στου αναγνώστη, περιγράφοντας με ακρίβεια τη στάση του σώματός της, το χρώμα των ρούχων της, αλλά και τον ξεχωριστό τρόπο με τον οποίο φορά το σκουφάκι της: «Είναι στραμμένη προς το μέρος μας, αλλά κοιτάζει έξω, προς τα δεξιά. Φοράει κιτρινόμαυρο εφαρμοστό γιλέκο από μετάξι και βελούδο, σκούρα μπλε φούστα και λευκό κολλαρισμένο σκουφάκι που καταλήγει σε δυο μυτερές άκρες κάτω από το σαγόνι της» (132). Αυτό που

έχει, όμως, ενδιαφέρον είναι ότι μέσω της Χριτ η Σεβαλιέ θα πάρει θέση απέναντι σε όλες τις αλληγορικές ερμηνείες της *Γυναίκας με την Κανάτα Νερού*, προτάσσοντας τη ρωπογραφία και την οικιακή σκηνή καθαυτή. Έτσι, όταν ο πατέρας θα αναζητήσει το νόημα πίσω από το έργο, η Χριτ θα τον αποστομώσει λέγοντας πως «Οι πίνακές του δεν θέλουν να πουν κάτι» (133).

Το Κορίτσι με το Ποτήρι Κρασιού (1659-1660), μέρος της συλλογής του Φαν Ράιβεν και της συζύγου του Μαρία ντε Κνάιτζ, είναι ένας από τους πίνακες του Βερμέερ όπου η γυναικεία φιγούρα έχει το βλέμμα της στραμμένο προς το κοινό. Στον πίνακα απεικονίζεται ένας άντρας να γέρνει και να υποστηρίζει με το χέρι του το ποτήρι κρασιού μιας ιδιαίτερα γελαστής γυναίκας (Rossholm Lagerlöf, 2009: 77). Στο φόντο, καθισμένος μελαγχολικά δίπλα σε ένα τραπέζι, υπάρχει ένας ακόμη άντρας, ο ανταγωνιστής. Πάνω στο στρωμένο με μπλε και λευκά υφάσματα τραπέζι, υπάρχει μία κανάτα και ένας δίσκος με στημένα λεμόνια και πορτοκάλια, φρούτα που συνήθως χρησιμοποιούνται σε συνδυασμό με αφροδισιακά όστρακα. Τα χρώματα στον πίνακα είναι έντονα, ενώ η αντίθεση ανάμεσα στο φως και στις σκιές ήπια. Οι ανθρώπινες μορφές, ντυμένες με κομψά αριστοκρατικά ρούχα, εμφανίζονται ολοκληρωμένες και σε πλήρες μέγεθος, με τον εσωτερικό χώρο να περικλείει την ανθρώπινη δραστηριότητα σε αυτόν (Binstock, 2009: 135-136). *Το Κορίτσι με το Ποτήρι Κρασιού* θεωρείται ότι παρουσιάζει μία σκηνή αποπλάνησης, με τον άντρα στο μπροστινό μέρος του πίνακα να χρησιμοποιεί γλυκόλογα και ένα ποτήρι κρασί ως τέχνασμα για την εξυπηρέτηση του πονηρού σκοπού του. Αυτή η αισθησιακή σκηνή αποπλάνησης έρχεται μάλιστα σε πλήρη αντίθεση με τη γυναικεία μορφή που περιλαμβάνεται στο βιτρό και ερμηνεύεται ως μια αλληγορία της Εγκράτειας (Zuffi, 2006: 38-39). Αντίστοιχη ηθικιστική λειτουργία έχει και το ανδρικό πορτραίτο που εμπεριέχεται στον πίνακα (Binstock, 2009: 137).

Η Σεβαλιέ ενσωματώνει στο μυθιστόρημα την ερμηνεία της αποπλάνησης που αποδίδεται στο *Κορίτσι με το Ποτήρι Κρασιού*, αλλά και την ιδιαιτερότητα του πίνακα ως προς την κατεύθυνση του προσώπου του μοντέλου. Στη θέση του κοριτσιού που κρατά το ποτήρι κρασί τοποθετεί μια υπηρέτρια του Φαν Ράιβεν, ενώ ο άντρας που γέρνει από πάνω της δεν είναι άλλος παρά ο ίδιος ο πάτρωνας του ζωγράφου. Συγκεκριμένα, κάποια μέρα η Χριτ τυγχάνει να κρυφακούσει μια συζήτηση ανάμεσα στην Καταρίνα και στη Μαρία Θινς. Η πρώτη αναφέρει ότι ο Φαν Ράιβεν επιθυμεί ένα ακόμη πορτραίτο της γυναίκας του, με τη διαφορά ότι τώρα θα κοιτά απευθείας στον ζωγράφο. Στο νου της Μαρία Θινς έρχεται αμέσως η τελευταία φορά που ο Βερμέερ είχε ζωγραφίσει ένα μοντέλο σε αυτή τη στάση: «Θυμάσαι βέβαια τι έγινε την τελευταία φορά [...] Με την υπηρέτρια εννοώ. Θυμάσαι τον

Φαν Ράιβεν και την υπηρέτρια με το κόκκινο φόρεμα; [...] Ήταν η τελευταία φορά που κάποιος κοίταζε προς τα έξω σε δικό του πίνακα [...] και τι σκάνδαλο, ε;» (180-181). Αυτά τα λόγια και ειδικά η αναφορά σε σκάνδαλο αγχώνουν τη Χριτ. Ανήμπορη να ζητήσει παραπάνω πληροφορίες από τις κυρίες της, καταφεύγει στον Πίτερ. Μέσα στο χασάπικο, εκείνος θα την ενημερώσει για την αποπλάνηση και το άσχημο τέλος της υπηρέτριας με το ποτήρι κρασί: «Την έντυσαν μ' ένα φόρεμα της γυναίκας του, κατακόκκινο, κι ο Φαν Ράιβεν φρόντισε να υπάρχει και κρασί στον πίνακα, για να τη βάζει να πίνει κάθε φορά που ποζάριζαν μαζί. Ε, μέχρι να τελειώσει ο πίνακας, είχε μείνει έγκυος από τον Φαν Ράιβεν» (181).

Στην *Κυρία που Γράφει Γράμμα* (1665) επιβεβαιώνεται η άποψη των ιστορικών τέχνης ότι ο Βερμέερ συνέθετε τις σκηνές των έργων του χρησιμοποιώντας με διαφορετικό τρόπο συγκεκριμένα σκηνικά αντικείμενα που είχε στο στούντιό του. Ανάμεσα σε αυτά περιλαμβάνονται τόσο η κίτρινη σατέν γούνινη μπέρτα και τα μαργαριταρένια σκουλαρίκια που φορά η γυναικεία μορφή όσο και το μπλε ύφασμα που καλύπτει το τραπέζι, τα μαργαριτάρια πάνω του ή η καρέκλα με τις διακοσμητικές λιονταροκεφαλές. Η γυναίκα που γράφει δίνει την εντύπωση ότι έχει αποσπαστεί από την εργασία της και εύλογα δημιουργούνται στον θεατή ερωτήματα γύρω από τις σκέψεις της, τον παραλήπτη του γράμματός της ή το πρόσωπο που κοιτά (National Gallery of Art, 2013: 127). Αυτό καθαυτό το γεγονός ότι κοιτάζει απευθείας προς τα έξω και χαμογελά έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την παράδοση που θέλει τις γυναικείες μορφές στους πίνακες να είναι απορροφημένες στη διαδικασία της γραφής. Η συμπερίληψη, μάλιστα, στο φόντο ενός πίνακα με βιόλα ντα γκάμπα – που σε συνδυασμό με ένα κρανίο θα μαρτυρούσε την καλλιτεχνική τάση *βάνιτας* – αποτελεί ένδειξη ότι η γραφή για αυτή τη γυναίκα δεν αποτελεί έναν εναλλακτικό τρόπο απόδρασης από την ανία ούτε απλά μια μαρτυρία καλλιέργειας, αλλά οικοδομεί στο έπακρον μια αίσθηση αυτοπεποίθησης (Van Elk, 2017: 59-60).

Σε αντίθεση με τους προηγούμενους πίνακες που μεταφέρονται στον αναγνώστη μέσα από συνομιλίες μεταξύ των ηρώων της ιστορίας, στην *Κυρία που Γράφει Γράμμα* βλέπουμε, μέσα από τα μάτια της Χριτ, το στήσιμο της σκηνής του έργου και τις αλλαγές που ο ζωγράφος κάνει από την αρχή. Μοντέλο στον πίνακα αποτελεί για ακόμα μια φορά η γυναίκα του Φαν Ράιβεν, κατά απαίτησή του. Ο Βερμέερ πειραματίζεται τόσο με τη θέση του μοντέλου και τη δραστηριότητα στην οποία θα επιδοθεί, όσο και με τα σκηνικά αντικείμενα που θα συμπεριλάβει στο έργο: «Πρώτα την έβαλε να σταθεί μπροστά σ' ένα παράθυρο με ανοιχτά τα παντζούρια, μετά να καθίσει σε μια από τις πολυθρόνες με τις λιονταροκεφαλές

δίπλα στο τραπέζι» (182), «Όταν γύρισα, της είχε δώσει χαρτί και φτερό για γράψιμο. Καθισμένη στην καρέκλα, έγραφε, γέρνοντας ελαφρά προς τα μπρος, με το μελανοδοχείο στα δεξιά της» (184). Η Χριτ έχει κατά μία έννοια ενεργό ρόλο στο στήσιμο, αφού ο Βερμέερ της παραγγέλνει να του φέρει την μπέρτα, το μαργαριταρένιο κολιέ και τα σκουλαρίκια˙ αυτά τα σκηνικά αντικείμενα πολυτελείας που κατείχε στο σπίτι του και για τα οποία έδειχνε κάποια προτίμηση στα έργα του. Η Σεβαλιέ μας παρουσιάζει ακόμα τον ζωγράφο να καλύπτει το τραπέζι με ένα υφαντό μόνο για να το αντικαταστήσει αμέσως με το αγαπημένο του μπλε τραπεζομάντιλο, αλλά και να δοκιμάζει τη διάταξη των μαργαριταριών πάνω στο τραπέζι, προσθέτοντας ακόμα τον πίνακα με τη βιόλα στο φόντο (182-185). Ως προς το πρόσωπο που κοιτά προς τα έξω, η συγγραφέας δεν τοποθετεί άλλον παρά τον ίδιο τον Βερμέερ: «"Κοίταξέ με", της είπε. Εκείνη γύρισε και τον κοίταξε. Τα μάτια της ήταν μεγάλα και σκοτεινά, σχεδόν κατάμαυρα» (183).

Στη *Συναυλία* (1665-1666) απεικονίζονται τρεις άνθρωποι να παίζουν μουσική. Η μία γυναίκα στέκεται όρθια έχοντας στο ένα χέρι της μια παρτιτούρα και μετρώντας με το άλλο τον χρόνο. Ο άντρας έχει γυρισμένη την πλάτη του στο κοινό. Από την κορδέλα που φορά γύρω από το σώμα του εικάζεται πως ανήκει σε κάποια πολιτοφυλακή (Chong, 2003: 149). Η γυναίκα που κάθεται στο τσέμπαλο μάς παρουσιάζεται σε στάση προφίλ και είναι ντυμένη στα κίτρινα. Στο πάτωμα υπάρχει ακόμα μία βιόλα ντα γκάμπα. Όπως υποστηρίζεται, η γυναίκα στο τσέμπαλο είναι η σύζυγος του Βερμέερ Καταρίνα, η μεγαλύτερη όρθια γυναίκα η πεθερά του Μαρία Θινς, ο άντρας με το κρυμμένο λαούτο ο κουνιάδος του, ενώ η βιόλα ντα γκάμπα προορίζεται για τον ίδιο τον ζωγράφο ως το τέταρτο μέλος ενός κουαρτέτου (Binstock, 2009: 138). Ενδιαφέρον, όμως, παρουσιάζει το γεγονός ότι πίσω από την όρθια τραγουδίστρια υπάρχει ο πίνακας του Ντιρκ φαν Μπαμπούρεν (Dirck van Baburen) *Η Μαστροπός*, που λειτουργεί ως ένα σκοτεινό υπόβαθρο τόσο κυριολεκτικά όσο και ηθικά. Είναι ιστορικό γεγονός ότι ο εν λόγω πίνακας βρισκόταν όντως στην κατοχή της οικογένειας του Βερμέερ (Ramirez και Gislon Dopfel, 2021: 82-83). Ωστόσο, η ύπαρξη της *Μαστροπού* μέσα στη *Συναυλία* έχει δημιουργήσει την εντύπωση ότι αυτή η μουσική σκηνή στην πραγματικότητα λειτουργεί ως μια ηθική προειδοποίηση απέναντι στο ερωτικό παιχνίδι που αναπτύσσεται εκεί (Chong, 2003: 149).

Στην απαίτηση του Φαν Ράιβεν για έναν ακόμη πίνακα, η Μαρία Θινς θα προτείνει η θεματολογία του να σχετίζεται με τη μουσική και να απεικονίζει μια συναυλία: «Θυμάμαι πως σας άρεσε εκείνος με το μάθημα μουσικής, έτσι δεν είναι; [...] Τι ωραιότερο λοιπόν για συνέχεια από ένα δεύτερο πίνακα με μουσικό θέμα!» (217). Πέρα από το γεγονός ότι η

Σεβαλιέ δίνει έναν παρεμβατικό ρόλο στην πεθερά του ζωγράφου, αξίζει να σημειωθεί ότι η ηρωίδα με τρόπο διακειμενικό δεν αναφέρεται μόνο στη *Συναυλία* που όντως εμπεριέχεται στο μυθιστόρημα, αλλά και σε έναν ακόμη πίνακα του Βερμέερ που απουσιάζει ωστόσο από την πλοκή, στο *Μάθημα Μουσικής* (1662-1665). Στη συνέχεια, η συγγραφέας θα ενσωματώσει στο αφήγημα τις ερμηνείες των κριτικών ως προς τα πρόσωπα που απεικονίζονται στον πίνακα μόνο και μόνο για να τις αναιρέσει στη συνέχεια. Παρουσιάζοντας τα μουσικά όργανα να μεταφέρονται και να τοποθετούνται στην οικία των Βερμέερ και συγκεκριμένα, ένα τσέμπαλο και μια μπασαβιόλα, η Καταρίνα θα ανέβει στο στούντιο και σύντομα, θα ηχήσει το πληκτροφόρο όργανο. Στο άκουσμά του, η Χριτ θα αναρωτηθεί αν η νεαρή κυρία της θα συμμετάσχει στον πίνακα, αλλά η Τάνεκε θα αποκλείσει αυτό το σενάριο: «Α, όχι, ο κύριος δεν τη ζωγραφίζει ποτέ. Δεν μπορεί να καθίσει ακίνητη» (228). Αναιρώντας τη θέση που υποστηρίζει ότι οι μουσικοί στο έργο είναι τα μέλη της οικογένειας του Βερμέερ, η Σεβαλιέ θα αποδώσει τελικά τον ρόλο των μουσικών στον Φαν Ράιβεν και στις κόρες του, με τον πάτρωνα να αναλαμβάνει το λαούτο (218, 231). Με αυτόν τον τρόπο θα απορρίψει και εκείνες τις ερμηνείες που υπονοούν μια ενδεχόμενη ερωτική κατάσταση ανάμεσα στους μουσικούς με βάση τη *Μαστροπό* στο φόντο, έναν πίνακα που θα περιληφθεί στο αφήγημα αποκλειστικά και μόνο ως ένα ακόμη σκηνικό αντικείμενο που παρατηρεί η Χριτ.

Ο πίνακας *Το Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι* (1665), επίσης γνωστός ως «η Μόνα Λίζα του Βορρά» θεωρείται ένα από τα καλύτερα έργα του Βερμέερ. Μέσα σε ένα μαύρο φόντο προβάλλει το σαγηνευτικό πρόσωπο ενός κοριτσιού στο βλέμμα του οποίου συναντώνται η αθωότητα και η εμπειρία. Η κοπέλα φορά ένα αστραφτερό μαργαριταρένιο σκουλαρίκι, το οποίο έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το σκουφάκι υπηρέτριας που καλύπτει την κεφαλή της (Bryant Wilder, 2007: 212). Η ταυτότητα του κοριτσιού παραμένει άγνωστη. Το έργο δεν είναι το πορτραίτο κάποιου σημαντικού προσώπου, αλλά αποτελεί μια μελέτη έκφρασης σε συμφωνία με την ολλανδική παράδοση των *tronies* (= πρόσωπα) (Wood, 2013: 16). *Το Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι* αποτελεί έναν ύμνο στη γυναικεία ομορφιά (Zuffi, 2006: 49). Με μια μεταφορά στη σύγχρονη πραγματικότητα, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι σε αυτό το έργο ο Βερμέερ λειτουργεί σαν φωτογράφος μόδας με ένα κορίτσι που έχει την αίγλη και το μυστήριο ενός σούπερ μοντέλου (Gaskel, 2000: 42). Η ταύτιση του θεατή με το εικονιζόμενο πρόσωπο είναι αναμφισβήτητη, αφού σε αυτόν τον πίνακα, που αποτελεί την επιτομή της τέχνης ως καλαισθησίας και ομορφιάς, ο Βερμέερ κατάφερε να συμφιλιώσει την πράξη του βλέπειν με το συναίσθημα. *Το Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο*

Σκουλαρίκι αποτελεί τομή στην τέχνη του Βερμέερ αφού αντιστέκεται σε κάθε διάκριση κόσμου και εαυτού, καλλιτέχνη και έργου, εσωτερικού και εξωτερικού χώρου (Snow, 1994: 3, 8).

Το Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι είναι, λοιπόν, ο πίνακας πάνω στον οποίο βασίστηκε η Σεβαλιέ για να γράψει το ομώνυμο μυθιστόρημα, ανάγοντας το ανώνυμο κορίτσι που απεικονίζεται σε αυτόν σε πρωταγωνίστρια του έργου της. Αναπόφευκτα, το έργο θα αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος του αφηγήματος και ιδιαίτερα η διαδικασία και το παρασκήνιο δημιουργίας του, ενώ θα πυροδοτούσε και γεγονότα σημαντικά για την εξέλιξη της πλοκής με τελική τη φυγή της Χριτ από την οικία των Βερμέερ. Ο ζωγράφος, λοιπόν, ανταποκρινόμενος στην έντονη επιθυμία του Φαν Ράιβεν να αποκτήσει ένα έργο όπου θα εμπεριέχεται η Χριτ και θέλοντας να αποφύγει τη συνύπαρξη του κοριτσιού με τον λάγνο πάτρωνά του, μπαίνει στη διαδικασία να τη ζωγραφίσει ατομικά. Με άλλα λόγια, η δημιουργία του πίνακα παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα κάποιας διαπραγμάτευσης. Όπως και στα υπόλοιπα έργα του με γυναικείες φιγούρες, έτσι και στο *Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι* τα σκηνικά αντικείμενα αλλά και η θεματική του έργου δεν είναι προκαθορισμένα: « Μ' έβαλε να καθίσω με το βιβλίο στο χέρι, έπειτα να σταθώ κρατώντας το αλλά κοιτάζοντας εκείνον. Μου πήρε το βιβλίο, μου έδωσε μια άσπρη κανάτα με μεταλλικό πώμα και μ' έβαλε να κάνω πως γεμίζω ένα ποτήρι κρασί. Μου ζήτησε να σταθώ και να κοιτάζω απλώς έξω από το παράθυρο» (250). Είναι προφανές ότι σε αυτό το σημείο η Σεβαλιέ αξιοποιεί τη θεματική των έργων του Βερμέερ και τον παρουσιάζει να πειραματίζεται με οικείες πόζες και αντικείμενα. Ωστόσο, η τελική χαρακτηριστική πόζα που θα πάρει η Χριτ, θα παρουσιαστεί στη συνέχεια ως αποτέλεσμα κάποιας από μέρους της παρέμβασης˙ αρνούμενη να υποδυθεί κάτι που δεν είναι, ο Βερμέερ θα αναγκαστεί να τη ζωγραφίσει λιτά: «Θα σε ζωγραφίσω όπως ήσουν την πρώτη φορά που σε είδα, Χριτ. Ο εαυτός σου» (252).

Η ηρωίδα θα φέρει αντιρρήσεις και ως προς την ενδυμασία ή τα μαλλιά της. Αρνούμενη να αποκαλύψει τις τούφες της ή να φορέσει ρούχα που δεν ταιριάζουν στη ζωή μιας υπηρέτριας, θα καθορίσει την τελική όψη που θα πάρει η γυναικεία φιγούρα στον πίνακα με τα δεμένα γύρω από το κεφάλι της γαλάζια και κίτρινα υφάσματα. Με αυτόν τον τρόπο, η συγγραφέας θα δικαιολογήσει το ιδιαίτερο σκουφάκι υπηρέτριας που χαρακτηρίζει το κορίτσι στον πίνακα. Μάλιστα, για τον πρωτότυπο τρόπο δεσίματός του θα προβάλει επιρροές από τη *Μαστροπό*: «Το μάτι μου έπεσε στον πίνακα της "Μαστροπού" [...] η ηλικιωμένη είχε δέσει ένα κομμάτι ύφασμα στο κεφάλι της, τυλιγμένο πολλές φορές σαν

τουρμπάνι. Αυτό μπορεί να ζητάει, σκέφτηκα» (256). Αυτό που ωστόσο δεν θα μπορέσει να αποφύγει είναι τα μαργαριταρένια σκουλαρίκια της Καταρίνα. Αντιλαμβανόμενη πρώτα - πρώτα η ίδια την καθοριστική σημασία τους στο αισθητικό αποτέλεσμα του πίνακα, «Το κατάλαβα πριν απ' αυτόν. Όταν είδα τι έλειπε απ' τον πίνακα –εκείνο το σημείο έντονης λάμψης που χρησιμοποιούσε για να αιχμαλωτίζει το βλέμμα στα άλλα του έργα–, ένιωσα ρίγος (268), δεν θα υποκύψει απλά στο αίτημα του Βερμέερ να τα φορέσει κρυφά από την Καταρίνα, αλλά θα περάσει και την επώδυνη διαδικασία τρυπήματος του αυτιού της μονάχη. Λαμβάνοντας όλα τα παραπάνω υπόψη, μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι μέσω των γεγονότων που η Σεβαλιέ συνέθεσε στο μυθιστόρημα δικαιολογείται απόλυτα η αντίθεση ανάμεσα στην ενδυμασία και το σκουλαρίκι της γυναικείας φιγούρας στο *Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι*.

Αξιοσημείωτο είναι ακόμη ότι σε συμφωνία με τους κριτικούς που εντάσσουν το έργο στην κατηγορία των *tronies*, ο Βερμέερ θα παρουσιαστεί να μελετά την έκφραση της Χριτ και να της δίνει υποδείξεις: «Χαμήλωσε λίγο το σαγόνι [...] Γλείψε τα χείλη σου, Χριτ [...] Άσε το στόμα σου ανοιχτό» (277). Στη μελέτη της Χριτ θα προστεθεί από τη συγγραφέα και η camera obscura, αφού ο ζωγράφος και ο Φαν Λίουενχουκ θα αφιερώσουν χρόνο παρατηρώντας την από κοινού μέσα από τον θάλαμο: «Μια μέρα έφερε την camera obscura και την έστησε για να με δουν [...] Με κοιτούσαν εναλλάξ μέσ' από την camera» (259).

Την ξεχωριστή θέση που κατέχει το *Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι* ανάμεσα στα έργα του Βερμέερ και τη μοναδικότητά του ως προς την έκφραση και το βλέμμα της γυναικείας φιγούρας, θα αναγνωρίσει η ίδια η πρωταγωνίστρια της Σεβαλιέ εξυμνώντας με τα παρακάτω λόγια τον Βερμέερ και ερμηνεύοντας παράλληλα το ιδιαίτερο βλέμμα προσμονής που η «Μόνα Λίζα του Βορρά» έχει:

> Ο πίνακας δεν έμοιαζε με κανένα άλλο έργο του. Έδειχνε μόνο εμένα, το κεφάλι και τους ώμους μου [...] Με είχε ζωγραφίσει με τα μάτια ορθάνοιχτα και το φως να πέφτει στο πρόσωπό μου, μα το αριστερό μου μέρος ήταν στη σκιά. Το πανί που ήταν τυλιγμένο στο κεφάλι μου μ' έκανε να μη μοιάζω με εμένα αλλά με μια άλλη Χριτ, από άλλη πόλη, ακόμα κι από τελείως διαφορετική χώρα. Το φόντο ήταν μαύρο, πράγμα που μ' έκανε να δείχνω ολομόναχη, αν και ήταν φανερό πως κάποιον είχα γυρίσει να κοιτάξω. Έδειχνα σαν να περιμένω κάτι που πίστευα πως δεν επρόκειτο ποτέ να συμβεί. (268)

5.Α.2 Ταξικές διαφορές και κοινωνιολογικά ζητήματα

Σε κάθε κοινωνία τα άτομα με βάση το οικονομικό τους επίπεδο, την κοινή κουλτούρα και τα κοινά συμφέρονται ανήκουν σε ορισμένες κοινωνικές τάξεις (Γκιζελή, 1991: 189). Επιπλέον, ανάλογα με τις κοινωνικές ομάδες στις οποίες συμμετέχουν και τον βαθμό κοινωνικής ισχύς τους, κατέχουν και ορισμένες κοινωνικές θέσεις. Από τις θέσεις αυτές απορρέουν συγκεκριμένοι κοινωνικοί ρόλοι, που με τη σειρά τους συνεπάγονται τόσο δικαιώματα όσο και υποχρεώσεις Συνεπώς, κάθε φορέας μιας κοινωνικής θέσης αναμένεται να συμπεριφέρεται και να λειτουργεί με έναν συγκεκριμένο τρόπο (Βάρσος, 1985: 189, 193). Στο μυθιστόρημα της Σεβαλιέ αντανακλάται η κοινωνική διαστρωμάτωση του Ντελφτ του 17ου αιώνα: υπηρέτριες, εργάτες κεραμοποιίας, πωλητές στην κρεαταγορά, κύριοι και κυρίες, επιστήμονες, πλούσιοι πάτρωνες, έμποροι έργων τέχνης είναι μερικές από τις κοινωνικές ομάδες που συνθέτουν το παζλ της αφήγησης. Ως εκ τούτου, οι ήρωες προέρχονται από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, κατέχουν διαφορετικές κοινωνικές θέσεις και κοινωνικούς ρόλους. Παράλληλα, αναδύονται και άλλα κοινωνιολογικά ζητήματα όπως είναι η ανισότητα ως προς το πολιτισμικό και μορφωτικό κεφάλαιο, η σημασία του έθους για την αποτελεσματική λειτουργία ενός ατόμου σε μια κοινωνική ομάδα, η σύγκρουση κοινωνικών ρόλων, οι κοινωνικές προκαταλήψεις και τα στερεότυπα.

5.Α.2.1 Ταξική διαφοροποίηση, μορφωτικό και πολιτισμικό κεφάλαιο

Η κοινωνική τάξη της πρωταγωνίστριας Χριτ δεν είναι ίδια με την κοινωνική τάξη του Βερμέερ και της οικογένειάς του. Η ηρωίδα προέρχεται από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, είναι κόρη ενός πρώην βιοπαλαιστή τεχνίτη πορσελάνης και καλείται να εργαστεί ως υπηρετικό προσωπικό. Από την άλλη, ο Βερμέερ ανήκει στα μεσαία στρώματα: είναι ζωγράφος, γαμπρός μιας ευκατάστατης γυναίκας, έμπορος έργων τέχνης και επικεφαλής μιας συντεχνίας. Το θέμα των ταξικών διαφορών διαφαίνεται, μάλιστα, από τις πρώτες κιόλας σελίδες του βιβλίου μέσα από τις **φωνές** των ηρώων. Συγκεκριμένα, η αφήγηση ξεκινά με την επίσκεψη του Βερμέερ και της συζύγου του Καταρίνα στο σπίτι της οικογένειας της Χριτ: «Η μητέρα δεν μου είχε πει πως θα έρχονταν [...] Τέτοιες φωνές ακούγονταν πολύ σπάνια στο σπίτι μας. Στον ήχο τους μπορούσα εύκολα να διακρίνω πλούσια χαλιά, βιβλία, μαργαριτάρια και γούνες» (11). Από τα λόγια της Χριτ γίνεται αισθητό το γεγονός ότι οι επισκέπτες δεν ανήκουν στην ίδια κοινωνική τάξη με την οικογένεια της Χριτ, αλλά δεν διαθέτουν και το ίδιο μορφωτικό κεφάλαιο, δηλαδή «το σύνολο των πνευματικών, κατά κύριο λόγο, στοιχείων, όπως είναι οι γνώσεις, οι στάσεις, οι δεξιότητες, που το νεαρό άτομο αποκτά από το άμεσο

οικογενειακό περιβάλλον του και που διαφοροποιείται ανάλογα με την κοινωνική τάξη του ατόμου» (Πατερέκας, 1986: 9). Μάλιστα, σε αντιδιαστολή με τις φωνές των Βερμέερ που υποδηλώνουν οικονομική ευμάρεια και μόρφωση, η φωνή της μητέρας της παρομοιάζεται με μια κατσαρόλα και μια καράφα: «Η φωνή της μητέρας μου – βαθιά σαν χύτρα ή σαν μεγάλη καράφα κρασιού – ακούστηκε από το μπροστινό δωμάτιο» (11).

Η ταξική τους διαφοροποίηση ενισχύεται συμβολικά και από τη σύγκριση που κάνει η Χριτ λίγο παρακάτω ανάμεσα στο **ύψος** του ζευγαριού και της οικογένειάς της. Συγκεκριμένα, το ζευγάρι παρουσιάζεται ψηλό ενώ τα μέλη της οικογένειάς της υστερούν σε ύψος: «Πρώτη εμφανίστηκε στο άνοιγμα της πόρτας η μητέρα – τα μάτια της, μια διπλή προειδοποίηση. Η γυναίκα που ερχόταν πίσω της χρειάστηκε να σκύψει για να μπει από την πόρτα. Ήταν πολύ ψηλή, ψηλότερη από τον άντρα που την ακολουθούσε. Όλοι στην οικογένειά μας, ακόμα κι ο πατέρας κι ο αδερφός μου, ήμασταν μικροκαμωμένοι» (12). Αξιοσημείωτος είναι εδώ και ο υπαινιγμός πως οικονομικότερα ισχυρή στο ζευγάρι είναι η γυναίκα και όχι ο ζωγράφος.

Λόγος αυτής της επίσκεψης δεν είναι παρά η πρόσληψη της Χριτ ως εσωτερικής υπηρέτριας στην οικία των Βερμέερ. Σύμφωνα, λοιπόν, με τη μητέρα της η απόφαση αυτή ήταν μονόδρομος μιας και ο πατέρας έχασε τη δουλειά του μετά από εργατικό ατύχημα και πλέον αντιμετωπίζουν σοβαρά **οικονομικά προβλήματα**. Ο αδερφός της Φρανς είναι μαθητευόμενος εργάτης κλιβάνου σε εργοστάσιο κεραμικών και αδυνατεί να συνδράμει στο οικογενειακό εισόδημα. Από την άλλη για λόγους υπερηφάνειας αρνούνται ως οικογένεια να λάβουν ελεημοσύνη, εφόσον μπορούν να τα βγάλουν πέρα διαφορετικά. Εκ των πραγμάτων, με την εργασία της η Χριτ, λαμβάνοντας 8 δεκάρες την ημέρα, δεν θα ζει μόνο τον εαυτό της αλλά θα εξασφαλίζει λίγο ψωμί και τυρί για την οικογένειά της (15 – 20). Με λίγα λόγια, η δυσμενής οικονομική κατάσταση του οικογενειακού περιβάλλοντος της Χριτ δημιουργεί την ανάγκη να βγει και η ίδια στην αγορά εργασίας και να βιοποριστεί.

Ένα στοιχείο που υποδηλώνει την οικονομικά ευνοϊκότερη θέση στην οποία βρισκόταν η οικογένεια του Βερμέερ σε σύγκριση με τη Χριτ αλλά και την πλειοψηφία των κατοίκων του Ντελφτ είναι το **σπίτι** στο οποίο διέμεναν. Όπως παρουσιάζεται από την περιγραφή της Χριτ ήταν ένα μεγάλο διώροφο με ψηλή σοφίτα και αέρα, σε αντίθεση με τα περισσότερα σπίτια στην πόλη που ήταν χαμηλές μονοκατοικίες με μικρές σοφίτες, στριμωγμένες η μία δίπλα στην άλλη. Μάλιστα, διέφερε και από τα υπόλοιπα σπίτια της οδού, αφού εκείνα είχαν δύο παράθυρα στο πρώτο πάτωμα, ενώ η οικία των Βερμέερ και συγκεκριμένα της Μαρία Θινς, τρία. Στο εσωτερικό του υπήρχε μεγάλος αριθμός δωματίων αλλά και ακριβά αντικείμενα.

Για παράδειγμα, στην κρεβατοκάμαρα το κρεβάτι είχε ουρανό με μεταξωτές κουρτίνες, η ντουλάπα είχε λεπτομέρειες από ελεφαντοστό και οι δερμάτινες πολυθρόνες ήταν ισπανικές (33-34). Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η Σεβαλιέ χρησιμοποιεί και στοιχεία του χώρου για να διαγράψει τις ταξικές διαφορές ανάμεσα στους ήρωες της ιστορίας της. Και αυτό γίνεται ακόμα πιο αισθητό όταν μέσα σε ένα τόσο ευρύχωρο και εντυπωσιακό σπίτι, ο προσωπικός χώρος που παραχωρείται στη Χριτ κατά τη διαμονή της με την οικογένεια είναι κυριολεκτικά μια τρύπα σε ένα υπόγειο κελάρι: «Με ξαναπήγε μέσα στο σπίτι κι έδειξε ένα άνοιγμα στο πάτωμα της πρώτης αποθήκης, με μια ξύλινη σκάλα που οδηγούσε κάτω. "Εκεί θα κοιμάσαι", μου ανακοίνωσε. "Ρίξε μέσα τα πράγματά σου, θα τα ταχτοποιήσεις αργότερα"» (33). Μάλιστα, η επιλογή του συγκεκριμένου χώρου δεν είναι σε καμία περίπτωση τυχαία, αντιθέτως αποτελεί μια υπενθύμιση της κατώτερης κοινωνικής τάξης της Χριτ.

Την ταξική διάσταση ανάμεσα στην οικογένεια της Χριτ και του Βερμέερ φανερώνει και η διακόσμηση των σπιτιών τους. Η διακόσμηση, συγκεκριμένα, αποτελεί ένδειξη της ταξικής τους διαφοροποίησης ως προς την έννοια του πολιτισμικού κεφαλαίου του Bourdieu, αφού αυτή δεν αναφέρεται μόνο στην ευρύτερη σύνδεση ενός ατόμου με τον πολιτισμό και την κουλτούρα, αλλά αντανακλάται εξίσου και στα πολιτισμικά υλικά αγαθά που το άτομο κατέχει, συμπεριλαμβανομένων των βιβλίων, των έργων τέχνης και των πτυχίων (Νόβα-Καλτσούνη, 2010: 219). Η οικία των Βερμέερ κατακλύζεται, λοιπόν, από πίνακες διαφόρων ζωγράφων, μιας και ο Βερμέερ είχε και την επαγγελματική ιδιότητα του εμπόρου έργων τέχνης: «Αυτό που θυμάμαι για πάντα από την πρώτη φορά που μπήκα στον προθάλαμο του σπιτιού, είναι οι πίνακες [...] Είχα ξαναδεί ζωγραφιές, αλλά ποτέ τόσο πολλές στο ίδιο δωμάτιο. Μέτρησα έντεκα» (30). Αντίθετα στο σπίτι της Χριτ το μόνο διακοσμητικό στοιχείο που υπάρχει είναι τα παραδοσιακά πλακάκια του πατέρα της, που και πάλι είναι κακής ποιότητας: «Τα πλακάκια του πατέρα που είχαμε στο σπίτι ήταν όλα λίγο πολύ ελαττωματικά – άλλα σκασμένα στο ψήσιμο, άλλα στραβοκομμένα, άλλα με τα σχέδιά τους θαμπά, γιατί ο φούρνος ήταν πολύ καυτός» (21). Πλακάκια εντοπίζονται, βέβαια, και στην οικία των Βερμέερ, όμως δεν είναι της ίδιας ποιότητας ή αισθητικής. Εκεί επικρατούν τα μονόχρωμα· κόκκινα και γκρίζα στο πάτωμα της κρεβατοκάμαρας, λευκά στην κουζίνα και στο πλυσταριό (34). Μόνο στο χώρο της εστίας υπάρχουν τα παραδοσιακά πλακάκια του Ντελφτ με τα γνωστά λαϊκά τους μοτίβα: «Οι τοίχοι της κουζίνας και του πλυσταριού ήταν ντυμένοι με άσπρα πλακάκια και η εστία όπου μαγειρεύαμε με τα γνώριμα μπλε και άσπρα του Ντελφτ, που άλλα είχαν πουλιά, άλλα καράβια κι άλλα στρατιώτες» (47). Όμως, η κουζίνα, και ιδιαίτερα η εστία, είναι ένας χώρος όπου απασχολείται το υπηρετικό προσωπικό. Φαίνεται,

δηλαδή, πως κατά κάποιον τρόπο ο χώρος εναρμονίζεται με την κοινωνική τάξη των ανθρώπων που κινούνται μέσα σε αυτόν.

Η οικονομική αντίθεση του οικογενειακού περιβάλλοντος της Χριτ και της οικογένειας των Βερμέερ δεν θα μπορούσε να απουσιάζει και από ένα στοιχείο πρωταρχικής σημασίας για τη διατήρηση στη ζωή, δηλαδή της **τροφής**. Παρατηρείται, λοιπόν, ότι τα τρόφιμα που καταναλώνουν οι δύο οικογένειες διαφέρουν. Στην οικία των Βερμέερ δεν απουσιάζουν ποτέ αγαθά όπως το κρέας και τα ψάρια και τα γεύματα είναι πλούσια. Αντίθετα, μετά την απόλυση του πατέρα της Χριτ στο πατρικό της σπάνια καταναλώνουν κρέας. Ψωνίζοντας κρέας και ψάρια για τους Βερμέερ στην αγορά, η Χριτ αισθάνεται την ανάγκη να σπεύσει στην οικογένειά της και να τους παραδώσει το κρέας που έχουν στερηθεί: «Ήθελα να πάω στο σπίτι μας. Να μπω στην κουζίνα και να δώσω στη μάνα μου το γεμάτο καλάθι με το κρέας. Είχαμε μήνες να φάμε κρέας» (46). Αντίστοιχα, κάποια άλλη στιγμή έχοντας σερβίρει την οικογένεια των Βερμέερ και γευματίζοντας στη συνέχεια με την Τάνεκε, η Χριτ δεν παραδέχεται μόνο ότι το κρέας της είχε λείψει, αλλά αντιλαμβάνεται ότι η ποιότητα του ψωμιού και της μπύρας είναι εξίσου διαφορετικές: «Το ψωμί ήταν λευκό, από σίκαλη, όχι μαύρο, όπως το φτηνότερο που τρώγαμε εμείς στο σπίτι, και η μπύρα δεν ήταν καθόλου νερωμένη» (47). Η οικονομική ανέχεια της οικογένειας της Χριτ ως προς το φαγητό φαίνεται και από τη δυσκολία τους να ετοιμάσουν ένα αξιοπρεπές γεύμα για τον Πίτερ όταν τον καλούν στο σπιτικό τους και αποφεύγουν να του σερβίρουν κρέας από φόβο ότι ως χασάπης θα αντιληφθεί τη φτώχεια τους μέσω της ποιότητάς του (173). Αντίθετα οι Βερμέερ, μετά τη γέννηση του μικρού Φρανσίσκους, στρώνουν με ευκολία ένα πλουσιοπάροχο τραπέζι με ποικίλα κρεατικά, θαλασσινά, ακριβά αλλαντικά, κρασί και μπύρα πρώτης ποιότητας, γλυκά, φρούτα, ακόμα και χαβιάρι. Βέβαια, όπως η ίδια η Χριτ θα διαπίστωνε όλα προορίζονταν για την οικογένεια και τους καλεσμένους και όχι για το υπηρετικό προσωπικό (117-118).

Τα **χέρια** είναι ένα ακόμα στοιχείο που διαφοροποιεί τους ήρωες ταξικά. Στην περίπτωση της Χριτ αποτελούν ένα ισχυρό σύμβολο της χειρωνακτικής της εργασίας και του ανήκειν της στην εργατική τάξη. Έχοντας λάβει τον πρώτο της μισθό, η ηρωίδα επισκέπτεται τους γονείς της. Το πρώτο πράγμα που θα παρατηρήσει ο πατέρας της είναι τα χαλασμένα από τις δουλειές χέρια της κόρης του: «Όταν κάθισε στο παγκάκι, μου έπιασε το χέρι και μου ψηλάφισε την παλάμη με τον αντίχειρά του. "Τα χέρια σου είναι ταλαιπωρημένα", είπε. "Είναι σκληρά και γδαρμένα. Σε σημάδεψε κιόλας η δουλειά"» (72). Παρόμοια λειτουργία έχει και το συμβολικό στοιχείο του αίματος και κατ' επέκτασης, της βρομιάς ή καθαρότητας. Αυτή η άποψη ενισχύεται αν λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι το αίμα συμβολίζει γενικά την

καταγωγή (Brewer, 2006: 148). Όταν, λοιπόν, η Χριτ συναντά τον Πίτερ τον κρεοπώλη για πρώτη φορά, επικεντρώνεται στη λερωμένη από αίμα ποδιά του: «Προσπάθησα να κρατήσω το βλέμμα μου στο πρόσωπό του, αλλά δεν μπόρεσα να μη ρίξω μια ματιά στη γεμάτη αίματα ποδιά του» (45). Μάλιστα, η ηρωίδα αρκετές φορές θα συγκρίνει τα λερωμένα με αίμα χέρια του Πίτερ με τα καθαρά χέρια του Βερμέερ: «Σήκωσε το γαλάζιο ύφασμα από το τραπέζι και μου το έδωσε. Τα χέρια του ήταν πεντακάθαρα» (104-105), «Κοίταξα τα χέρια του – ήταν καθαρά, μα υπήρχαν ακόμη ίχνη αίματος γύρω απ' τα νύχια. Θυμήθηκα το χέρι του κυρίου μου πάνω στο δικό μου, τότε που μου 'δειχνε πώς να τρίβω το ελεφαντόδοντο, κι ανατρίχιασα» (170). Η σύνδεση χεριών, καθαρότητας και αίματος με τις ταξικές ανισότητες δεν είναι παρά προφανής και τα καθαρά χέρια του ζωγράφου μπορούν να ερμηνευτούν υπό το πρίσμα της λογικής ότι το επάγγελμά του ήταν κοινωνικά πιο σεβαστό σε σύγκριση με αυτό του κρεοπώλη.

Επιστρέφοντας στην έννοια του μορφωτικού κεφαλαίου που αναφέραμε στην αρχή, αξίζει να επισημανθεί ότι η ταξική απόσταση ανάμεσα στον κόσμο του Βερμέερ και της Χριτ φανερώνεται και από τον **αναλφαβητισμό** της. Οι δεξιότητες γραφής και ανάγνωσης που κατέχει είναι σχεδόν ανύπαρκτες. Το μόνο που είναι σε θέση να γράψει είναι το όνομά της, ενώ η μόνη πρόσβαση σε κείμενα προς ανάγνωση είναι το βιβλίο προσευχών της. Ωστόσο, η ηρωίδα θα αισθανθεί αυτή τη μειονεκτική της θέση, μόνο όταν θα κληθεί να πάρει για λίγο τη θέση του μοντέλου κατά τη δημιουργία του πίνακα *Η Κυρία που Γράφει Γράμμα*:

> Παρακαλούσα μέσα μου να μη μου ζητήσει να γράψω [...] Ο πατέρας μού είχε μάθει να γράφω τ' όνομά μου, αλλά σχεδόν τίποτα περισσότερο. Τουλάχιστον ήξερα να κρατάω σωστά το φτερό. Έριξα μια ματιά στα χαρτιά πάνω στο τραπέζι κι αναρωτήθηκα τι να είχε γράψει η γυναίκα του Φαν Ράιβεν σ' αυτά. Ήξερα να διαβάζω λιγάκι, τα γνώριμα πράγματα, όπως το προσευχητάρι μου, μα όχι κι ένα γυναικείο γραφικό χαρακτήρα. (187)

Το γεγονός ότι η Χριτ είναι αγράμματη δεν είναι παρά αναμενόμενο, τόσο δεδομένης της ταξικής της προέλευσης όσο και της εποχής. Μάλιστα, για την κοινωνική θέση μιας υπηρέτριας ο εγγραμματισμός δεν θα ήταν ποτέ ζητούμενο.

5.Α.2.2 Η κοινωνική θέση και ο ρόλος της υπηρέτριας

Από την κοινωνική θέση της υπηρέτριας που κατέχει η Χριτ απορρέουν συγκεκριμένες υποχρεώσεις οι οποίες είναι άμεσα συνυφασμένες με τον κοινωνικό της ρόλο. Αυτά τα καθήκοντα δεν απαριθμούνται στην ηρωίδα από τις κυρίες της, αλλά της παρουσιάζονται από

μιαν άλλη υπηρέτρια, την Τάνεκε, κατά την άφιξή της στην οικία των Βερμέερ. Η Χριτ οφείλει, λοιπόν, να πλένει και να σιδερώνει τα ρούχα, να φέρνει νερό από το κανάλι, να καθαρίζει ορισμένα δωμάτια καθώς και το στούντιο του ζωγράφου, αλλά και να ψωνίζει κρέας και ψάρια στην αγορά (33-35). Αν και στο πατρικό της δούλευε σκληρά, η Χριτ αντιλαμβάνεται σύντομα πως η εργασία της ως υπηρέτρια θα είναι δυσκολότερη και θα έχει επιπτώσεις στην υγεία της: «Θα είχα κάθε μέρα καινούργια ρούχα για πλύσιμο, σύντομα τα χέρια μου θα ξεραίνονταν και θα έσκαζαν από το σαπούνι, το πρόσωπό μου θα κοκκίνιζε από τους ατμούς, θα είχα πόνους στην πλάτη από τις βαριές λεκάνες και καψίματα από το σιδέρωμα στις παλάμες» (35). Με το πέρασμα του χρόνου, επιπλέον, συνειδητοποιεί πως δεν εργάζεται μόνο σε συνθήκες διαρκούς πίεσης, αλλά οφείλει ακόμη να διατηρεί μια σοβαρή εικόνα, ενώ δεν υπάρχει κανένας με τον οποίο θα μπορούσε να ευθυμήσει λιγάκι και να χαλαρώσει: «Μετά βίας μπορούσα να σκεφτώ από την εξάντληση. Στο σπίτι μας, αν και δούλευα το ίδιο σκληρά, δεν ένιωσα ποτέ τόσο κουρασμένη όσο εδώ, σ' ένα άγνωστο σπίτι, όπου τα πάντα ήταν πρωτόγνωρα κι έπρεπε να είμαι συνέχεια πρόθυμη και σοβαρή» (49).

Η νέα της κοινωνική θέση την καταπιέζει και νιώθει με κάθε ευκαιρία την ανάγκη να δραπετεύει από αυτήν. Για παράδειγμα, όταν πηγαίνει για ψώνια στην αγορά αποφεύγει να πάρει μαζί της τη μικρή κόρη του Βερμέερ, Λίσμπεθ, γιατί όπως αναφέρει θα της στερούσε την αίσθηση ελευθερίας της, υπενθυμίζοντας με την παρουσία της ότι είναι υπηρέτρια: «Νοσταλγούσα επίσης να κάνω μια βόλτα στους γνώριμους δρόμους ολομόναχη, χωρίς να έχω κάποιον που να μου υπενθυμίζει διαρκώς τη νέα μου θέση χοροπηδώντας στο πλευρό μου» (61). Κι ενώ η ίδια, όπως ομολογεί στον οικογενειακό τους χασάπη, αισθάνεται άβολα που δουλεύει ως υπηρέτρια «Ε, δεν νιώθω και τόσο περήφανη που έγινα υπηρέτρια… Ο πατέρας μου ντρέπεται» (62), αντιλαμβάνεται την αξία της εργασίας της αποκλειστικά στα πλαίσια της αύξησης του οικογενειακού εισοδήματος και της κάλυψης βασικών αναγκών: «Αν και δεν ήταν κανένα σπουδαίο ποσό, ένιωσα περήφανη τη στιγμή που έδωσα στη μητέρα τα λιγοστά νομίσματα που κρατούσα. Εξάλλου αυτός ήταν ο λόγος που είχα πιάσει δουλειά» (71).

5.Α.2.3 Το έθος (habitus)

Άμεσα συνδεδεμένη με το θέμα των κοινωνικών και ταξικών διαφορών όπως αυτές εντοπίζονται στο μυθιστόρημα της Σεβαλιέ είναι η έννοια του *έθους* ή *habitus* κατά τον Bourdieu. Το έθος περιγράφει «τις προδιαθέσεις και τάσεις που κάθε άτομο κληρονομεί για να δρα και να σκέφτεται με συγκεκριμένους τρόπους, τους οποίους μπορεί να τροποποιήσει

αλλά δεν μπορεί να ακυρώσει» (Robbins, 2006: 431). Οι τρόποι συμπεριφοράς, οι αντιλήψεις και τα πιστεύω που έχουν εσωτερικευθεί μεταφέρονται στους κοινωνικούς χώρους όπου το άτομο κινείται και αλληλεπιδρά, με τη μορφή ενεργειών και πρακτικών. Πέρα από μια απλή συσσωρευμένη εμπειρία, το έθος ως σύνθετη κοινωνική διαδικασία ανάπτυξης ατομικών και συλλογικών τάσεων, αντανακλάται στις αξίες, στις στάσεις, στις πράξεις και στις κοινωνικές θέσεις του ατόμου και μπορεί να θεωρηθεί τόσο ως ένας παράγοντας συνέχειας και διατήρησης της παράδοσης όσο και ως μια δύναμη αλλαγής, ενώ σχετίζεται άμεσα με την κοινωνική ανισότητα και διαστρωμάτωση (Costa και Murphy, 2015: 3-4, 7).

Για να μπορέσει ένα άτομο να λειτουργήσει αποτελεσματικά μέσα σε μία κοινωνική ομάδα χρειάζεται, συνεπώς, να γνωρίζει το έθος της (Νόβα-Καλτσούνη, 2010: 219). Στο *Κορίτσι με το Σκουλαρίκι* η ηρωίδα Χριτ δεν κατέχει το ζητούμενο έθος και αδυνατεί συχνά να ανταποκριθεί στον κοινωνικό ρόλο της υπηρέτριας, αφού στερείται της πρέπουσας συμπεριφοράς. Για παράδειγμα, κατά την πρώτη της συνάντηση με την Καταρίνα στο σπίτι, η ηρωίδα αντιλαμβάνεται πως δεν γνωρίζει πώς να συμπεριφέρεται απέναντι στην κυρία της ως υπηρέτρια και μεταφέρει τις κοινωνικές πρακτικές που κατείχε από το οικογενειακό της περιβάλλον στον εργασιακό της χώρο. Συγκεκριμένα, καθώς βρίσκεται στην αυλή του πλυσταριού και μαζεύει τα απλωμένα ρούχα, εμφανίζεται μπροστά της η Καταρίνα, εμφανώς ταλαιπωρημένη και με ατημέλητη εμφάνιση. Αντί να περιμένει να της απευθύνει εκείνη πρώτα τον λόγο, η Χριτ αυθόρμητα τη χαιρετά. Στιγμιαία, όμως, συνειδητοποιεί την άγνοια και το λάθος της:

> Δεν ήξερα πώς να φερθώ – δεν είχα ξανακάνει την υπηρέτρια ούτ' εμείς είχαμε υπηρέτρια στο σπίτι μας. Δεν υπήρχαν υπηρέτριες στη γειτονιά μας. Κανένας δεν είχε τόσα λεφτά. Έβαλα το ρούχο που δίπλωνα στο καλάθι, κούνησα το κεφάλι και είπα: «Καλημέρα, μαντάμ». Έσμιξε τα φρύδια και συνειδητοποίησα πως έπρεπε να την αφήσω να μιλήσει εκείνη πρώτη. Στο εξής θα ήμουν προσεκτικότερη. (41)

Το έθος της υπηρέτριας που απαιτείται από τη Χριτ γίνεται σημείο αναφοράς στο μυθιστόρημα και κατά την άφιξή της στην οικία των Βερμέερ, όταν δηλαδή πρωτοπαρουσιάζεται στην πεθερά του ζωγράφου, Μαρία Θινς. Η Χριτ αισθάνεται άβολα από την παρουσία της και της δημιουργείται η αίσθηση πως η κυρία της την ψυχογραφεί. Θέλοντας να αποφύγει το βλέμμα της, στρέφει το πρόσωπό της στο πλάι και προσπαθεί να το κρύψει με το σκουφάκι της. Ως απάντηση σε αυτή την αντίδραση, η Μαρία Θινς σχολιάζει: «Έτσι μπράβο, κοπέλα μου. Εδώ μέσα θα κρατάς τις σκέψεις σου για τον εαυτό σου» (32).

Της διδάσκει, κατά κάποιον τρόπο, την στάση που μία υπηρέτρια οφείλει να έχει μπροστά στις κυρίες της, αλλά και τα όρια της κοινωνικής της θέσης.

Ένα ακόμα πρόσωπο που μπαίνει στη διαδικασία να υποδείξει τη σωστή συμπεριφορά που η Χριτ οφείλει να έχει μέσα στην οικία, είναι η υπηρέτρια Τάνεκε. Η Τάνεκε με βάση την πολυετή διαμονή της στην οικογένεια και όντας πιστή στην κυρία της, Μαρία Θινς, μοιράζεται με τη Χριτ τα μυστικά της δουλειάς. Της υπογραμμίζει, με τη σειρά της, το έθος που πρέπει να έχει όταν συναναστρέφεται την Καταρίνα: «Να μη δείχνεις τι σκέφτεσαι την ώρα που μιλάει, κι ύστερα κάνε τις δουλειές όπως ξέρεις εσύ ή όπως σου λέει η δική μου κυρία. Η Καταρίνα ούτε που θα το πάρει είδηση, έτσι κι αλλιώς δεν κάνει έλεγχο ποτέ. Αυτή πετάει μονάχα διαταγές, γιατί έτσι νομίζει ότι πρέπει να κάνει» (78). Σε αυτό το σημείο, ωστόσο, διαφαίνεται και ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που σχετίζεται αυτή τη φορά όχι με το έθος που μια υπηρέτρια καλείται να κατέχει, αλλά με το έθος μιας κυρίας του σπιτιού. Η Καταρίνα, λοιπόν, υστερεί ως προς αυτό και δεν πείθει το υπηρετικό προσωπικό.

Η κοινωνική θέση της υπηρέτριας συνεπάγεται πως η Χριτ αλληλεπιδρά τόσο με κοινωνικά ανώτερες ομάδες, όπως είναι η οικογένεια των Βερμέερ, αλλά και με άλλες από τα λαϊκά κοινωνικά στρώματα. Μέσα σε αυτές τις συναναστροφές είναι και οι άνθρωποι που εργάζονται στην αγορά, όπου η ίδια πηγαίνει για τα ψώνια της οικογένειας. Στην αγορά ιδιαίτερης σημασίας είναι η συναναστροφή της με τον κρεοπώλη. Η κρεαταγορά διακρίνεται, ως γνωστόν, από μια έντονη μυρωδιά αίματος, κάτι που η ίδια αποστρέφεται. Η εξοικείωση με το αίμα και τις μύγες είναι μία στάση απαραίτητη για όποιον εργάζεται στην κρεαταγορά. Όταν, λοιπόν, ο πατέρας του Πίτερ λέει στη Χριτ πως οφείλει να εξοικειωθεί με τις μύγες και το αίμα, ουσιαστικά την καλεί να υιοθετήσει το έθος της λαϊκής κοινωνικής ομάδας στην οποία αυτός και ο γιος του ανήκουν, και στην οποία επιθυμούν να ενταχθεί και η Χριτ αν παντρευτεί τον Πίτερ: «Είναι σωστό να κατηγοράει η μικρή μας Χριτ το μέρος όπου σε μερικά χρόνια θα δουλεύει και η ίδια; [...] Αλλά ένα σου λέω, καλή μου – καλύτερα ν' αρχίσεις να συνηθίζεις τις μύγες» (203-204).

5.Α.2.4 Σύγκρουση κοινωνικών ρόλων και κοινωνικές προκαταλήψεις

Σκόπιμη θα ήταν και μια σύντομη αναφορά σε δύο ακόμη ζητήματα κοινωνιολογικού ενδιαφέροντος που εντοπίζονται στο μυθιστόρημα: στη σύγκρουση κοινωνικών ρόλων και στη διατύπωση κοινωνικών προκαταλήψεων. Έτσι, λοιπόν, όταν ο Βερμέερ στην τρίτη ενότητα του μυθιστορήματος «1666» χρησιμοποιεί την υπηρέτρια Χριτ ως μοντέλο για τον πίνακά του, φροντίζει σε συνεργασία με την πεθερά του Μαρία Θινς να το αποκρύψει από τη

σύζυγό του Καταρίνα. Ο λόγος δεν είναι άλλος παρά η σύγκρουση ανάμεσα στον κοινωνικό ρόλο της υπηρέτριας και του μοντέλου˙ μια σύγκρουση που προφανώς θα έθετε σε υποψίες την Καταρίνα, η οποία αισθανόταν ήδη ενοχλημένη από τη δυνατότητα μιας υπηρέτριας να έχει πρόσβαση στο στούντιο του συζύγου της, σε ένα χώρο δηλαδή όπου η ίδια απαγορευόταν να εισέρχεται, πόσο μάλλον αν μάθαινε ότι μια υπηρέτρια αναλάμβανε έναν τόσο αναβαθμισμένο ρόλο.

Σε σχέση με τα κοινωνικά στερεότυπα και τις προκαταλήψεις, αυτά αφορούν στις υπηρέτριες και στη σύνδεσή τους με περιστατικά κλοπών. Όταν, για παράδειγμα, η σύζυγος του Φαν Ράιβεν επιστρέφει στην Καταρίνα τις πέρλες και την κίτρινη γούνινη μπέρτα που φορούσε για τις ανάγκες του πίνακα *Η Γυναίκα με το Μαργαριταρένιο Κολιέ*, καθώς δεν τη βρίσκει στο σπίτι, διστάζει να παραδώσει το κολιέ στη Χριτ και προτιμά να το αφήσει στο εργαστήριο. Ο λόγος δεν είναι άλλος παρά η κοινωνική προκατάληψη ότι οι υπηρέτριες κλέβουν, ένα στερεότυπο που η Χριτ εισπράττει άμεσα: «Δεν με ξανακοίταξε, αλλά ήξερα πως σκεφτόταν ότι δεν πρέπει να εμπιστεύεσαι τα μαργαριτάρια στις υπηρέτριες» (68). Το ίδιο στερεότυπο θα επαναλάβει αργότερα και η Μαρία Θινς στη Χριτ όταν την πιάνει να κρυφακούει μια συζήτηση ανάμεσα στην Καταρίνα και τον Φαν Ράιβεν: «Ώρα είναι να σε πιάσω να κάνεις αυτά που κάνουν οι υπηρέτριες. Έτσι όπως πάμε, σε λίγο θ' αρχίσεις να κλέβεις και ασημένια μαχαιροπίρουνα» (265). Κατά παράδοξο τρόπο, σε μια στιγμή αδυναμίας και με υπόβαθρο τη φτώχεια, όντως περνά από το νου της Χριτ η ιδέα να κλέψει και να τραπεί σε φυγή˙ μια ιδέα που θα επιβεβαίωνε με το χειρότερο τρόπο όλες τις κοινωνικές προκαταλήψεις. Στην έκκληση του Βερμέερ να του φέρει την μπέρτα και τα μαργαριταρένια κοσμήματα της Καταρίνα για τις ανάγκες του πίνακά του, η Χριτ μπαίνει πραγματικά στον πειρασμό: «Την ώρα που προχωρούσα στο διάδρομο προς τη σκάλα, ένιωσα ξαφνικά την επιθυμία ν' ανοίξω την εξώπορτα και να φύγω τρέχοντας, με τους θησαυρούς στα χέρια. Θα πήγαινα στο κέντρο της Πλατείας της Αγοράς, στο αστέρι, θα διάλεγα στην τύχη μια κατεύθυνση και δεν θα ξαναγυρνούσα ποτέ» (183).

5.Α.3 Θρησκευτικές διαφορές: Καθολικοί και Προτεστάντες

Στο μυθιστόρημα της Σεβαλιέ διαφαίνονται τα θρησκευτικά ζητήματα που σημάδεψαν την Ολλανδική κοινωνία του 17ου αιώνα και ιδιαίτερα οι δογματικές διαφορές ανάμεσα σε Προτεστάντες και Καθολικούς με ό,τι αντίκτυπο αυτές είχαν στις κοινωνικές τους σχέσεις. Σε αντίθεση με την περίοδο 1572 – 1620, όταν δηλαδή η Μεταρρυθμισμένη Εκκλησία έγινε το επίσημο δόγμα της χώρας και υιοθετήθηκαν σκληρά περιοριστικά μέτρα απέναντι στους

Καθολικούς, η Χρυσή Εποχή της Ολλανδικής Δημοκρατίας, δηλαδή η περίοδος 1620 – 1700, χαρακτηρίστηκε από μια θρησκευτική πολυφωνία όπου η ανεκτικότητα και η ειρήνη ήταν επιδίωξη της πολιτικής εξουσίας (Hsia, 2004: 5). Με άλλα λόγια, αν και στις Κάτω Χώρες επίσημο θρησκευτικό δόγμα ήταν ο Καλβινισμός, ο πληθυσμός χαρακτηριζόταν από μία θρησκευτική ετερογένεια. Οι πολίτες μπορεί να ήταν Μεταρρυθμιστές Καλβινιστές, Καθολικοί, Μεννονίτες, Αρμινιαστές, Λουθηριανοί ή ακόμα και να μην υπάγονταν πουθενά. Στην επαρχία της Ολλανδίας συγκεκριμένα, οι Καθολικοί άγγιζαν το 8 έως 20 τοις εκατό. Μέσα σε μια δογματικά ανεκτική, οικουμενική και ελευθεριάζουσα (laissez-faire) κοινωνία, Καλβινιστές και Καθολικοί συνυπήρχαν αρμονικά σε επίπεδο καθημερινότητας, εργασίας και κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Γάμοι, φιλίες και άλλες διαπροσωπικές σχέσεις μπορεί να αναπτύσσονταν χάρη στην προθυμία των πολιτών να παραμερίσουν τις θρησκευτικές τους διαφορές. Ωστόσο, σε εκκλησιαστικό επίπεδο η ρητορική δεν ήταν το ίδιο ανεκτική και κάποιες συγκρούσεις παρέμεναν αναπόφευκτες, αφού Μεταρρυθμιστές Προτεστάντες και Καθολικοί αποκήρυσσαν ο ένας τον άλλον. Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι οι Καθολικοί, σε αντίθεση με τους πιστούς της Μεταρρυθμισμένης Εκκλησίας, δεν είχαν το δικαίωμα να έχουν τους δικούς τους δημόσιους λατρευτικούς χώρους, αλλά ασκούσαν την πίστη τους αποκλειστικά ιδιωτικά (Kooi, 2012: ii, 5-7, 10-12).

5.Α.3.1 Δογματική πόλωση

Μέσα σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο δικαιολογούνται τα θρησκευτικής φύσης θέματα που εντοπίζονται στο ιστορικό μυθιστόρημα της Σεβαλιέ. Βλέπουμε, λοιπόν, την πρωταγωνίστρια Χριτ να προβληματίζεται γύρω από το δογματικό χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στην οικογένειά της και στην οικογένεια των Βερμέερ όπου καλείται να εργαστεί. Ήδη από την αρχή οπότε και μαθαίνει πως η οικία στην οποία θα δουλέψει βρίσκεται στη «συνοικία των Παπιστών», η Χριτ ξαφνιάζεται και αγχώνεται, παρά τη διαβεβαίωση της μητέρας της πως θα επιστρέφει σπίτι τους κάθε Κυριακή κι ότι αυτό είναι προσυμφωνημένο. Ανάμεσα στα πράγματα που παίρνει μαζί της από το πατρικό είναι και ένα βιβλίο προσευχών το οποίο όπως η ίδια αναφέρει θα τη βοηθούσε να δραπετεύσει από τον Καθολικισμό τριγύρω της (16, 18). Παρά, λοιπόν, το γεγονός ότι σε κοινωνικό επίπεδο Προτεστάντες και Καθολικοί συνυπήρχαν, σε δογματικό επίπεδο διατηρούσαν τις επιφυλάξεις τους. Βαπτισμένη στην προτεσταντική Νέα Μητρόπολη 16 χρόνια πριν, συνειδητοποιεί πως ποτέ στη ζωή της δεν είχε επισκεφτεί τη συνοικία των Καθολικών˙ εξίσου δεν υπήρχαν καθόλου Καθολικοί στον κύκλο της:

> Δε γνώριζα κανέναν Καθολικό. Όχι πως υπήρχαν πολλοί στο Ντελφτ – στο δρόμο που μέναμε και στα μαγαζιά που ψωνίζαμε δεν υπήρχε σίγουρα κανένας. Δεν λέω πως τους αποφεύγαμε, αλλά συνήθως κρατιόνταν οι ίδιοι μακριά μας. Το Ντελφτ ανεχόταν βέβαια τους Καθολικούς, όμως αυτό δεν σημαίνει ότι μπορούσαν να επιδεικνύουν δημόσια την πίστη τους. Ασκούσαν τα θρησκευτικά τους καθήκοντα σε ιδιωτικούς, ουδέτερους χώρους, που απέξω τουλάχιστον δεν έμοιαζαν καθόλου με εκκλησίες. Ο πατέρας είχε δουλέψει με Καθολικούς και μου είπε πως δεν διαφέρουν σε τίποτα από μας. Αν διαφέρουν σε κάτι, είπε, είναι πως δεν παίρνουν τα πράγματα τόσο σοβαρά. Τους αρέσει το καλό φαΐ, το ποτό, το τραγούδι και το γλέντι. (25 – 26)

Σε αυτό το σημείο, αναδύεται αφενός η συμπεριφορά των κυρίαρχων Προτεσταντών απέναντι στους Καθολικούς, τα θρησκευτικά και λατρευτικά δικαιώματα στην Ολλανδία του 17ου αιώνα, αλλά και τα στερεότυπα και οι προκαταλήψεις της εποχής. Χαρακτηριστική είναι και η ψυχολογική πόλωση ανάμεσα στις δύο θρησκευτικές ομάδες, όπως διαφαίνεται από την ταύτιση της ηρωίδας με τη δική της, μέσα από τη χρήση του α' πληθυντικού προσώπου και της μετάθεσης της ευθύνης στον άλλον.

5.Α.3.2 Θρησκευτική λατρεία και πίνακες ζωγραφικής

Ένα αντικείμενο της θρησκευτικής σύγκρουσης των δύο αυτών ομάδων είναι οι πίνακες θρησκευτικού περιεχομένου. Κατά την είσοδό της στην οικία των Βερμέερ η Χριτ μένει έκπληκτη από τον αριθμό των πινάκων ζωγραφικής που υπάρχουν στο χολ. Προκατειλημμένη απέναντι στους Καθολικούς θεωρεί έναν άγνωστο σε εκείνη πίνακα που απεικόνιζε δύο ημίγυμνους άντρες να παλεύουν ως Καθολικής θεματολογίας: «Δεν μου φάνηκε για ιστορία από τη Βίβλο κι αναρωτήθηκα μήπως πρόκειται για κάποιο θέμα αποκλειστικά των Καθολικών» (30). Στη συνέχεια, βλέποντας ένα θρησκευτικό πίνακα που απεικονίζει τη Σταύρωση του Χριστού, η Χριτ φαίνεται να αισθάνεται περίεργα αν όχι τρομοκρατημένη στη θέα του. Κι ενώ προσπαθεί να απομακρύνει το βλέμμα της από αυτόν, συνταράσσεται από το μέγεθος και το περιεχόμενό του. Ενθυμούμενη τα λόγια του πατέρα της ότι οι Καθολικοί δεν διέφεραν πολύ από αυτούς, συλλογίζεται ότι στο δόγμα της δεν υπάρχουν εικόνες στα σπίτια, στις εκκλησίες ή οπουδήποτε αλλού (31). Σε αυτό, λοιπόν, το σημείο έρχεται στην επιφάνεια μία θεμελιώδης διαφορά ανάμεσα στους Καθολικούς και τους Προτεστάντες και συγκεκριμένα, η απουσία εικόνων ή αγαλμάτων στις προτεσταντικές εκκλησίες. Προβληματισμένη από το γεγονός ότι θα βλέπει τον πίνακα καθημερινά, ομολογεί ότι αισθάνεται άβολα: «Αυτό το δωμάτιο το σκεφτόμουν πάντα σαν "δωμάτιο της

Σταύρωσης". Ποτέ μου δεν ένιωσα άνετα εκεί» (31). Μάλιστα, όποτε βρισκόταν στο συγκεκριμένο δωμάτιο όπου το υπηρετικό προσωπικό μαζί με τα παιδιά συνήθιζαν να γευματίζουν, η Χριτ γυρνούσε την πλάτη της στον πίνακα (49). Το ίδιο άβολα αισθάνεται κι όταν αντικρίζει δύο πίνακες θρησκευτικού περιεχομένου στην κρεβατοκάμαρα του κυρίου και της κυρίας της, έναν πίνακα της Παρθένου Μαρίας και έναν άλλον με τους Τρεις Μάγους και το Θείο Βρέφος (34). Ο πίνακας, όμως, που κυριολεκτικά θα τη στοίχειωνε ήταν εκείνος που θα ανακάλυπτε στο δωμάτιό της στο κελάρι˙ μια μικρότερη εικόνα της Σταύρωσης. Η επίδραση που η παρουσία της εικόνας έχει πάνω της είναι χαρακτηριστική, αφού η εικόνα κατά μία έννοια παραβιάζει τον προσωπικό της χώρο και πιστεύω. Σκέφτεται να την κατεβάσει από τον τοίχο, αλλά δεν το τολμά, σβήνει απλά το κερί και προσπαθεί να κοιμηθεί. Αδύνατο, όμως, ακόμα και μες το σκοτάδι η εικόνα παραμένει βαθιά χαραγμένη στο νου της. Με το φως της μέρας, η εικόνα εμφανίζεται ξανά κι η Χριτ έχει την αίσθηση πως η Παρθένος Μαρία την κοιτά (49-50). Μέσα από αυτό το γεγονός, η ηρωίδα αντιλαμβάνεται πως στην οικία των Βερμέερ θρησκευτική μειονότητα δεν είναι οι Καθολικοί αλλά οι Προτεστάντες: «Δεν ήξερα τι γνώμη είχε η Καταρίνα – ούτε και οι υπόλοιποι – που ήμουν Προτεστάντισσα. Ήταν πολύ παράξενο να σκέφτομαι πως εγώ, κι όχι αυτοί, διαφέρω. Ποτέ πριν δεν ήμουν μειοψηφία» (50).

Η διάσταση Καθολικών και Προτεσταντών όσον αφορά το θέμα των πινάκων γίνεται αργότερα αντικείμενο μιας συζήτησης ανάμεσα στον Βερμέερ και στη Χριτ, κατά την οποία αποκαλύπτονται και βιογραφικά στοιχεία της σχέσης του ίδιου του ζωγράφου με τη θρησκεία. Μάλιστα, δίνεται η εντύπωση στον αναγνώστη πως όσα στοιχεία της ιστορίας αναφέρθηκαν στην πρώτη ενότητα σχετικά με τη διάσταση Προτεσταντών και Καθολικών οικοδομούν σταδιακά το πέρασμα σε αυτή τη σκηνή. Έχοντας επισκεφτεί την οικογένειά της την Κυριακή όπως και συνήθιζε, η Χριτ μιλά στον πατέρα της για τον πίνακα που αυτή τη στιγμή ζωγραφίζει ο Βερμέερ. Ξαφνικά, η μητέρα της ασκεί κριτική λέγοντας πως τα έργα του δεν είναι ψυχωφελή. Ισχυρίζεται ακόμη πως η κόρη της αποδίδει μια θρησκευτική αξία στα έργα του κυρίου της: «Από τον τρόπο που μιλάς, θα μπορούσαν να είναι και θρησκευτικές εικόνες. Περιγράφεις τη γυναίκα λες κι είναι η Παναγία, ενώ είναι απλά μια γυναίκα που γράφει ένα γράμμα. Δίνεις στον πίνακα ένα νόημα που δεν έχει και που δεν του αξίζει» (195). Μέσα από τον προβληματισμό της μητέρας της τίθεται ουσιαστικά το ζήτημα μιας πιθανής θρησκευτικής νοηματοδότησης στα έργα του Βερμέερ που έχει απασχολήσει τους κριτικούς τέχνης. Όταν, λοιπόν, επιστρέφει στην οικία του Βερμέερ η Χριτ ρωτά ευθέως τον ζωγράφο αν οι πίνακές του είναι Καθολικοί, ενώ στη συνέχεια θέτει αφενός το ζήτημα της ύπαρξης

πινάκων στους Καθολικούς ναούς και αφετέρου, της πνευματικής τους αναγκαιότητας. Η απάντηση που ο ζωγράφος δίνει είναι η ακόλουθη:

> Μια ζωγραφιά από μόνη της δεν είναι Καθολική ή Προτεσταντική, είναι όμως το βλέμμα των ανθρώπων που την κοιτάζουν, καθώς κι αυτό που περιμένουν να δουν. Μια ζωγραφιά στην εκκλησία είναι σαν το κερί στο σκοτάδι – μας βοηθάει να δούμε καλύτερα. Είναι μια γέφυρα που μας ενώνει με το Θεό. Μα το κερί δεν είναι Καθολικό ή Προτεσταντικό. Είναι απλά ένα κερί, τίποτ' αλλο. (198)

Με αυτά τα λόγια, ο Βερμέερ δικαιολογεί την ύπαρξη πινάκων στους Καθολικούς ναούς χρησιμοποιώντας την παρομοίωση του κεριού. Στην πραγματικότητα, υπερασπίζεται σε αυτό το ζήτημα τον Καθολικισμό που διατείνεται ότι οι άνθρωποι χρειάζονται ένα μέσο που θα τους διευκολύνει να έρθουν σε επαφή με τα Θεία. Από την άλλη, η Χριτ ως υπέρμαχος του Προτεσταντισμού δίνει τη δική της απάντηση: «Εμείς δε χρειαζόμαστε τέτοια βοηθήματα για να δούμε το Θεό. Εμείς έχουμε το Λόγο Του, και μας φτάνει» (199). Το επιχείρημά της αποτελεί την αφορμή ο ζωγράφος να ομολογήσει τη σχέση του με τα δύο δόγματα και συγκεκριμένα τη μεταστροφή του από τον Προτεσταντισμό στον Καθολικισμό όταν παντρεύτηκε την Καταρίνα, γεγονός που προβληματίζει τη Χριτ. Όπως είναι γνωστό, ο Βερμέερ γεννήθηκε σε μια προτεσταντική οικογένεια και βαφτίστηκε στη Νέα Μητρόπολη. Αντίθετα, η Καταρίνα είχε ως μητέρα της μια πλούσια Καθολική. Το ζευγάρι, μετά τις αρχικές αντιρρήσεις της πεθεράς του ζωγράφου, παντρεύτηκε στο Δημαρχείο του Ντελφτ και αργότερα, έκανε έναν Καθολικό γάμο σε μια γειτονική κωμόπολη (Binstock, 2009: 17). Με άλλα λόγια, ο Βερμέερ δεν στράφηκε συνειδησιακά στον Καθολικισμό, αλλά εργαλειακά με σκοπό, δηλαδή, το γάμο του με την Καταρίνα. Ενδεχομένως, το ομολογιακό ζήτημα να μην τον απασχολούσε τόσο στη ζωή του, αφού σε περίπτωση που ενστερνιζόταν θερμά τις θέσεις μίας από τις δύο θρησκευτικές ομάδες η μεταστροφή του δεν θα ήταν εύκολη ίσως και εφικτή. Αυτή η συμφιλιωτική, ανεκτική στάση του Βερμέερ φαίνεται και από τις ομοιότητες που βρίσκει ανάμεσα στις θέσεις των δύο δογμάτων σε σχέση με τη ζωγραφική, κατά την τελική απεύθυνσή του στη Χριτ:

> Υπάρχει διαφορά στη στάση των Καθολικών και των Προτεσταντών απέναντι στη ζωγραφική, αλλά τελικά δεν είναι τόσο μεγάλη όσο μπορεί να φαντάζεσαι. Οι ζωγραφιές μπορεί να εξυπηρετούν κάποιον πνευματικό σκοπό για τους Καθολικούς, αλλά μην ξεχνάς πως και οι Προτεστάντες βλέπουν το Θεό παντού, στα πάντα. Ζωγραφίζοντας λοιπόν καθημερινά πράγματα – τραπέζια και καρέκλες, κανάτες και βάζα, στρατιώτες και υπηρέτριες – δεν υμνούν κι αυτοί τα έργα του Θεού; (199-200)

Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι σχετικά με τους πίνακες του Βερμέερ και την πνευματικότητά τους, ο ζωγράφος είχε κατά γενική παραδοχή ένα ενδιαφέρον για την πρώιμη Καθολική παράδοση θρησκευτικής τέχνης, αλλά υπηρετούσε εξίσου με αφοσίωση την Προτεσταντική (κοσμική) παράδοση της ρωπογραφίας (Binstock, 2009:20). Φαίνεται, δηλαδή, πως σαν τη μέλισσα διάλεγε να παίρνει το νέκταρ από όλα τα λουλούδια, επέλεγε συνειδητά να εμπνευστεί αλλά και να αξιοποιήσει καθετί που έκρινε ορθό και θα υπηρετούσε την τέχνη του χωρίς δογματικές παρωπίδες. Στο πρόσωπο, λοιπόν, του Βερμέερ μπορεί κανείς να αντικρίσει την πολιτική ανεκτικότητας και τον ομολογιακό πλουραλισμό που η πολιτική εξουσία της Ολλανδίας του 17ου αιώνα προωθούσε για την κοινωνική, οικονομική ανάπτυξη και ειρήνη.

5.Α.3.3 Ο «άλλος»

Με μια κοινωνικοπολιτισμική θεώρηση μπορεί να ισχυριστεί κανείς πως στο μυθιστόρημα διαγράφεται η στάση μιας θρησκευτικής ενδοομάδας απέναντι σε μια θρησκευτική εξωομάδα. Ο «άλλος», δηλαδή το μέλος μιας κυρίαρχης εξωομάδας που υφίσταται διακρίσεις και στιγματίζεται ως προς την ταυτότητά του από την κυρίαρχη ενδοομάδα (Staszak, 2009: 43), εκπροσωπείται στο αφήγημα από τον Βερμέερ και την Καθολική οικογένειά του, ενώ η ηρωίδα Χριτ και η Προτεσταντική οικογένειά της ανήκουν στην ενδοομάδα. Κατά την αρχική προσέγγιση του «άλλου», η Χριτ φέρει μαζί της αμυντικά στοιχεία της ταυτότητάς της που μειώνουν το αίσθημα απειλής που αισθάνεται από το διαφορετικό, καθώς και στερεότυπα και προκαταλήψεις. Για παράδειγμα, κατά τη διαμονή της με τους Βερμέερ φροντίζει να ενισχύει την Προτεσταντική της ταυτότητα με το να επισκέπτεται κάθε Κυριακή την οικογένειά της και να εκκλησιάζονται μαζί. Από την άλλη, όποτε αντιμετωπίζει κάτι ανοίκειο και άγνωστο το ονομάζει Καθολικό και διαβολικό. Ένα τέτοιο περιστατικό είναι όταν βλέπει για πρώτη φορά την camera obscura οπότε και λέει χαρακτηριστικά: «Αυτό που είδα μες στο κουτί ήταν ένα κόλπο του Σατανά, ή τέλος πάντων των Καθολικών, που δεν μπορούσα να το καταλάβω» (88). Άλλοτε πάλι ασκεί κριτική συγκρίνοντας τη διαπαιδαγώγηση των Προτεσταντών με αυτή των Καθολικών. Βλέποντας τα κορίτσια του Βερμέερ να παίζουν έξω βόλους και κυνηγητό ημέρα Κυριακή σχολιάζει επικριτικά: «Τέτοια παιχνίδια δεν μας επιτρέπονταν εμάς κυριακάτικα, μα φαίνεται πως οι Καθολικοί είχαν άλλες απόψεις» (113). Με άλλα λόγια, η Χριτ δεν σκέφτεται εδώ αποκλειστικά με βάση τα προσωπικά, ατομικά της χαρακτηριστικά αλλά «με όρους ομαδικής υπαγωγής» (Brown, 2005: 62).

Η εξέλιξη όμως της πλοκής την φέρνει σιγά – σιγά στη θέση της κατανόησης και αποδοχής του διαφορετικού. Μέσα από γεγονότα όπως η επιδημία πανούκλας που ξεσπά και η καραντίνα που επιβάλλεται στη συνοικία της οικογένειάς της, η Χριτ θα αρχίσει να συνειδητοποιεί σταδιακά την εξιδανικευμένη εικόνα που είχε σχηματίσει για το δικό της δόγμα. Παρατηρείται ουσιαστικά μια αποδόμηση στοιχείων της ταυτότητας και του μικρόκοσμού της. Είναι, λοιπόν, η πρώτη Κυριακή που δεν επιτρέπεται να επισκεφτεί την οικογένειά της και ως εκ τούτου, την εκκλησία της συνοικίας της. Αρνούμενη να παραμείνει τέτοια μέρα στην οικία των Καθολικών, λέγοντας χαρακτηριστικά πως «ό,τι κι αν έκαναν οι Καθολικοί τις Κυριακές, δεν ήθελα να είμαι μαζί τους» (97), καταφεύγει στη Νέα Μητρόπολη όπου βαφτίστηκε. Προς απογοήτευσή της, το κοινό δόγμα δεν της δημιουργεί ούτε ασφάλεια ούτε το συναίσθημα του ανήκειν εκεί. Αντιθέτως, αισθάνεται ξένη μιας και το ποίμνιο είναι πιο καλοντυμένο συγκριτικά με την εκκλησία όπου πήγαινε. Μέσα, δηλαδή, στη δογματική ομοιογένεια της Προτεσταντικής εκκλησίας αντιλαμβάνεται ταξικής φύσεως ετερότητες. Το συναίσθημα οικονομικής κατωτερότητας θα είναι τόσο έντονο που την επόμενη φορά θα ζητήσει από τον αδερφό της Φρανς να εκκλησιαστούν και να προσευχηθούν μαζί για την άρρωστη αδερφή τους Άχνες, προσπαθώντας να αποφύγει να αισθανθεί και πάλι άβολα μέσα σε μια «ξένη εκκλησία» (97-98, 103).

Κομβικό ρόλο στην πορεία της προς την κατανόηση του «άλλου» θα παίξουν οι κοινές εμπειρίες που θα έχει με την Καθολική οικογένεια του Βερμέερ, αλλά και τα ανθρώπινα συναισθήματα συμπάθειας που θα γεννηθούν μέσα της για τον ζωγράφο. Μέσα από την καθημερινή τριβή θα υπάρξουν ευκαιρίες να συνειδητοποιήσει στοιχεία που ενώνουν τους Προτεστάντες και τους Καθολικούς. Μία τέτοια περίπτωση είναι το έθιμο ευχαριστίας μετά τη γέννηση του μικρού Φρανσίσκους, σύμφωνα με το οποίο οικογένεια και υπηρετικό προσωπικό προσεύχονται στον Θεό ευχαριστώντας Τον για την άφιξη του νέου μέλους, την υγεία μητέρας και βρέφους. Η Χριτ, όχι μόνο συμμετέχει σε αυτό, αλλά συλλογίζεται πως την ίδια διαδικασία θα ακολουθούσαν και οι Προτεστάντες. Κι ενώ ο Βερμέερ χρησιμοποιεί ακατανόητες λατινικές εκφράσεις στην προσευχή, όχι μόνο δεν την ενοχλούν αλλά η χροιά της φωνής του τη γαληνεύει (115-116). Όπως αναφέρει η Γκογκίδη «η σχέση με τον “άλλο” είναι στην πραγματικότητα η επαφή με μια άλλη ταυτότητα, με έναν διαφορετικό εαυτό, που αναπόφευκτα οδηγεί σε ανασχηματισμούς και αναθεωρήσεις ως προς το περιεχόμενο, τα σύμβολα και τις αξίες κάθε ταυτότητας» (2014: 25). Και αυτός ο ανασχηματισμός τελικά επιτυγχάνεται στο μυθιστόρημα αφού μετά την προαναφερόμενη συζήτηση των Βερμέερ και Χριτ για την πνευματική διάσταση των πινάκων, τις θέσεις Καθολικών και Προτεσταντών

για αυτούς, η Χριτ θα καταλήξει λέγοντας: «Ευχήθηκα να μπορούσε να τον ακούσει η μητέρα μου. Θα την είχε κάνει να καταλάβει ακόμα κι εκείνη» (200).

5.Α.4 Εικαστική αντίληψη και μύηση στον κόσμο της ζωγραφικής

5.Α.4.1 Έμφυτη εικαστική ικανότητα

Με την άφιξη του ζευγαριού στο πατρικό της Χριτ έρχεται στην επιφάνεια ένα θέμα που θα αναπτυχθεί στο μυθιστόρημα και δεν είναι άλλο παρά η έμφυτη εικαστική ικανότητα και η καλλιέργεια δίπλα σε έναν επαγγελματία ζωγράφο. Η ηρωίδα διακρίνεται εξαρχής για μια εικαστική αντίληψη και οξυδέρκεια ως προς τα χρώματα και τον συνδυασμό τους˙ μια ικανότητα που θα την οδηγήσει βήμα – βήμα σε μια μύηση στον κόσμο της ζωγραφικής. Παρατηρώντας τα λαχανικά που είχε κόψει η Χριτ στο τραπέζι, ο Βερμέερ της ζητά τον λόγο για τον οποίο τα είχε τοποθετήσει στη συγκεκριμένη σειρά: «"Βλέπω πως έχεις χωρίσει τα λευκά" [...] "Αλλά και τα πορτοκαλιά από τα μοβ – κι αυτά δεν βρίσκονται μαζί. Γιατί;" [...] "Γιατί τα χρώματά τους μάχονται το ένα το άλλο όταν βρεθούνε κοντά, κύριε"» (14). Αυτή η αναπάντεχη για μια μέλλουσα υπηρέτρια απάντηση, τον αφήνει κυριολεκτικά άφωνο, αφού θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως εμπεριέχει γνώση των ψυχρών και των θερμών χρωμάτων. Μάλιστα, η χρωματική αντίληψη της Χριτ, όπως φανερώνεται μέσα από μία καθημερινή οικιακή πρακτική, δεν είναι αποτέλεσμα κάποιας ειδικής άσκησης. Αντιθέτως, είναι ένδειξη ταλέντου ή όπως με ψυχολογικούς όρους θα ονομάζαμε εγγενούς ικανότητας ή ευφυΐας, αφού η ευφυΐα αναφέρεται «σε ορισμένες ικανότητες που διαθέτει ένα άτομο σε σχετικά μεγάλο βαθμό» (Καψάλης, 2003 :79). Αυτή η θέση ενισχύεται και από την παραδοχή της ίδιας πως ό,τι έπραξε το έπραξε αυθόρμητα, χωρίς δεύτερες σκέψεις: «Δεν μπορούσα να εξηγήσω γιατί άπλωσα τα λαχανικά μ' αυτή τη σειρά. Απλώς τα έβαλα όπως ένιωθα πως πρέπει να μπουν» (14). Λίγο παρακάτω, στο δρόμο για την οικία των Βερμέερ, η Χριτ θα εστιάσει πάλι στα χρώματα παρατηρώντας το περιβάλλον γύρω της. Με φυσική άνεση θα αναφερθεί σε έναν «σταχτόλευκο ουρανό», στην αντανάκλασή του στο κανάλι «με τις λίγες πράσινες ανταύγειες στα νερά του», ενώ θα κάνει λόγο και για την επίδραση που έχει η ένταση του ηλιακού φωτός στην απόχρωση των υδάτων, αφού αυτά θα αποκτούσαν αργότερα «το χρώμα που έχουν τα βρύα στα δάση» (23).

Έχοντας αναλάβει πλέον εργασία η Χριτ καλείται να καθαρίσει το στούντιο χωρίς ωστόσο να μεταβάλλει στο παραμικρό βαθμό τη διάταξη των πραγμάτων. Κατά μία έννοια, χρειάζεται να μπει και η ίδια στη θέση του ζωγράφου. Σύντομα αντιλαμβάνεται πως ο μόνος τρόπος για να το πετύχει αυτό είναι η μέτρηση της απόστασης ανάμεσα στα αντικείμενα. Γι'

αυτό το λόγο χρησιμοποιεί ως μονάδα το σώμα της: τα χέρια, τα πόδια, τους ώμους, ακόμα και το πιγούνι της (55). Η χωροταξική της αντίληψη είναι προφανές ότι διευκολύνει τη διεκπεραίωση των καθηκόντων της, όμως η ικανότητά της να εστιάζει στις λεπτομέρειες τής φανερώνει επιπλέον δυσκολίες και παράγοντες που διαφεύγουν από έναν κοινό νου. Αντιλαμβάνεται, λοιπόν, πως αν αλλάξει στο ελάχιστο τη θέση ενός υφάσματος για να καθαρίσει το έπιπλο, θα μεταβληθούν οι πτυχές του και αυτό θα επηρεάσει το εικαστικό αποτέλεσμα στο σκηνικό: «Με το γαλάζιο ύφασμα που ήταν ριγμένο τυχαία πάνω στο τραπέζι, δεν ήξερα τι να κάνω. Αν το σήκωνα, δε θα μπορούσα με τίποτα να ξαναστρώσω τις ίδιες πτυχές» (56). Σε μία άλλη περίπτωση, θα κάνει λόγο για την επίδραση του φωτός κατά τη δημιουργία ενός πίνακα. Μπαίνοντας να καθαρίσει τη δεύτερη μέρα το στούντιο, θα προβληματιστεί για το αν πρέπει να καθαρίσει τα τζάμια. Η Καταρίνα, αδυνατώντας να δει το σκεπτικό της, θα θεωρήσει το ερώτημα ανούσιο. Ωστόσο, η Χριτ θα της εξηγήσει: «Αν τα καθαρίσω, το φως θ' αλλάξει όλο τον πίνακα» (65). Και με αυτόν τον τρόπο θα δικαιώσει απόλυτα την επιλογή της από τον Βερμέερ για τη συγκεκριμένη θέση.

Πέρα από την αντίληψη της Χριτ, η Σεβαλιέ μέσω της ηρωίδας της εξυμνεί την εικαστική αντίληψη του Βερμέερ, και κατ' επέκταση όλων των ζωγράφων, που βλέπουν τον κόσμο με έναν τρόπο διαφορετικό σε σχέση με τον κοινό άνθρωπο με αποτέλεσμα αυτό να αντανακλάται στα έργα τους. Στη μία περίπτωση, η Χριτ συνειδητοποιεί ότι ο ποιητικός τρόπος που είδε ο Βερμέερ το Ντελφτ και το απέδωσε στην *Άποψη του Ντελφτ* απείχε πολύ από τη δική της εμπειρία και πρόσληψη: «Τον θυμόμουν πολύ καλά αυτό τον πίνακα, είχα μάλιστα σταθεί πολλές φορές στο ίδιο ακριβώς σημείο του Ντελφτ, αλλά ποτέ δεν κατάφερα να το δω με τον τρόπο που το είχε δει ο ζωγράφος» (17). Στο ίδιο συμπέρασμα θα οδηγηθεί και αναφορικά με τον τρόπο που μια συνηθισμένη γυναίκα, όπως η σύζυγος του Φαν Ράιβεν, παρουσιάζεται στη *Γυναίκα με το Μαργαριταρένιο Κολιέ* ονειρική και εξωραϊσμένη: «Έβλεπε τα πράγματα μ' έναν τρόπο που δεν μπορούσαν οι άλλοι να τα δουν, η πόλη όπου είχα ζήσει όλη μου τη ζωή έδειχνε στον πίνακα αλλιώτικη και μια μέτρια γυναίκα, με το φως να πέφτει στο πρόσωπό της, γινόταν ξαφνικά όμορφη» (92).

5.Α.4.2 Μαθητεία και μύηση

Οι δεξιότητες που αποκτά κάποιος και οι ικανότητές του τελικά σε μια σειρά ζητημάτων προϋποθέτουν την κατάλληλη καλλιέργεια και άσκηση. Η Χριτ θα μαθητεύσει, λοιπόν, στην τέχνη της ζωγραφικής τόσο με τρόπο έμμεσο όσο και άμεσο. Αφενός, μέσα από τα καθήκοντα που ως υπηρέτρια είχε θα της δοθεί η δυνατότητα να μάθει διά της παρατήρησης·

αφετέρου, ο ίδιος ο Βερμέερ θα λειτουργήσει για κείνη ως πρότυπο και δάσκαλος. Καθαρίζοντας το σκηνικό χώρο και τα αντικείμενα στο στούντιο, η ηρωίδα αρχίζει να εντρυφά στην τέχνη του ζωγράφου παρατηρώντας όλο και πιο εύκολα τις αλλαγές που εκείνος κάνει στον πίνακα: «Μια μέρα ανακάλυψα τελικά πως είχε προστεθεί ένα μαργαριτάρι στο κολιέ της γυναίκας. Μια άλλη μέρα, η σκιά της κίτρινης κουρτίνας είχε μεγαλώσει. Μου φάνηκε επίσης πως μερικά από τα δάχτυλα του δεξιού χεριού είχαν κουνηθεί ελαφρά» (81). Εξασκώντας, λοιπόν, την εικαστική αντίληψη και παρατηρητικότητα που από φυσικού της είχε, αρχίζει πλέον να εστιάζει στις λεπτομέρειες και να μελετά το σκεπτικό αλλά και τον τρόπο εργασίας ενός έμπειρου ζωγράφου. Ο Βερμέερ, με τη σειρά του, θα της μεταδώσει τις γνώσεις του γύρω από τα οπτικά εργαλεία, αλλά και τα χρώματα˙ τόσο ως υλικά όσο και από άποψη τεχνοτροπίας. Πρώτα-πρώτα θα της δώσει την ευκαιρία να έχει μια προσωπική επαφή με την camera obscura. Καθώς καθαρίζει το στούντιο, η Χριτ περιεργάζεται το ξύλινο κουτί με το οποίο είχαν ασχοληθεί ο Βερμέερ και ο Φαν Λίουενχουκ την προηγούμενη ημέρα. Σύντομα, ο ζωγράφος εισέρχεται στο στούντιο. Ακολουθώντας τις υποδείξεις του, παίρνει τη θέση της στην camera και εμπλέκεται σε έναν βιωματικό τρόπο μάθησης: «Σκέπασε το κεφάλι σου με τη ρόμπα όπως έκανα εγώ. Έτσι η εικόνα δυναμώνει. Και κοίταξέ την απ' αυτή την πλευρά, για να μην τη δεις ανεστραμμένη» (87). Συνομιλώντας για το τι βλέπει μέσα από τη μηχανή, η Χριτ μαθαίνει τη λειτουργία της και πώς το είδωλο της σκηνής, διερχόμενο μέσω ενός φακού στο κουτί, προβάλλεται σε ένα θαμπό γυαλί. Έχοντας, όμως, απορίες, ζητάει από τον Βερμέερ να της δώσει εξηγήσεις: «"Τι θα πει 'είδωλο', κύριε; Δεν την ξέρω τη λέξη" [...] "Θα πει εικόνα ενός πράγματος, κάτι σαν πίνακας"» (89). Στη συνέχεια, την αφήνει για κάποιο χρόνο μόνη της με την camera, για να της αποκαλύψει στο τέλος τη συμβολή της ως εργαλείο στη διαδικασία της ζωγραφικής. Από τη συγκεκριμένη σκηνή γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι ο ζωγράφος δεν αντιμετωπίζει τη Χριτ ως μια συνηθισμένη υπηρέτρια. Αντιθέτως, δείχνει εμπιστοσύνη στην εικαστική της αντίληψη και είναι πρόθυμος να μοιραστεί μαζί της πληροφορίες και μυστικά της τέχνης του, όπως ένας δάσκαλος με έναν μαθητή.

Ανάμεσα στα οικιακά της καθήκοντα, η Χριτ έχει στα κρυφά εξουσιοδοτηθεί από τον Βερμέερ να τον προμηθεύει με τα υλικά που χρειάζεται από το φαρμακείο, αλλά και να τον βοηθά κατά τη διαδικασία παρασκευής κάποιων χρωμάτων από πρώτες ύλες. Προετοιμάζοντας τα χρώματα που εκείνος θα χρησιμοποιούσε στον πίνακα, δίνεται η ευκαιρία στη Χριτ να μάθει αρχικά τα ονόματά τους: «Τράβηξε τα συρτάρια του ντουλαπιού δίπλα στο καβαλέτο και μου έδειξε πού ήταν το κάθε χρώμα, λέγοντάς μου και τ' όνομά του»

(142). Η θεωρητική γνώση που θα αποκτήσει γύρω από τα χρώματα δεν θα περιοριστεί στην ονομασία τους. Σε αντίθεση με την κοινή πεποίθηση ότι κάθε αντικείμενο έχει ένα απόλυτο χρώμα, η Χριτ θα μυηθεί στην αντικειμενική συνύπαρξη χρωμάτων και τόνων ανάλογα με την επίδραση του φωτός πάνω στα αντικείμενα. Η πρώτη της αντίδραση σε αυτή την πραγματικότητα είναι κατά μία έννοια η άρνηση, αφού θα αποκαλέσει τα πολλαπλά χρώματα που ο ζωγράφος χρησιμοποιούσε ως ψεύτικα: «Πίστευα πως ζωγραφίζεις ό,τι βλέπεις, βάζοντας τα αντίστοιχα χρώματα. Όμως αυτός μου έμαθε άλλα [...] εκείνος έκανε κάτι χρωματιστά μπαλώματα [...] Τα χρώματα αυτά δεν ήταν τα σωστά – κανένα πράγμα δεν είχε τέτοιο χρώμα. Έφαγε τόση ώρα γι' αυτά τα ψεύτικα [...] χρώματα» (144-145). Στη συνέχεια, όμως, ζητούμενη να περιγράψει το χρώμα που έχουν τα σύννεφα θα οικειοποιηθεί κι εκείνη εν τέλει την οπτική του Βερμέερ, αφού πέρα από το προφανές λευκό θα αναγνωρίσει το γκρι, το μπλε, το κίτρινο και το πράσινο σε αυτά (146). Κατά τη διάρκεια της προσπάθειάς της ο ζωγράφος θα την ενισχύσει, μάλιστα, λεκτικά και θα κατευθύνει τη σκέψη της προς τη σωστή κατεύθυνση, για να καταλήξει και ο ίδιος στη διάσταση οπτικής ανάμεσα στους καλλιτέχνες και στους υπόλοιπους ανθρώπους: «Αν κοιτάξεις προσεκτικά, θα δεις πως υπάρχει ελάχιστο λευκό στα σύννεφα, κι όμως ο κόσμος λέει πως είναι λευκά» (146-147). Αποκτώντας την επιδιωκόμενη γνώση, η Χριτ θα παραδεχτεί πως θα τη δοκιμάσει με τη σειρά της στην πράξη, καθώς θα γίνει περισσότερο παρατηρητική: «Μετά απ' αυτό δεν σταματούσα πια να προσέχω όλα τα πράγματα» (147). Ως προς την παρασκευή χρωμάτων από πρώτες ύλες, με την καθημερινή τριβή η Χριτ θα αποκτήσει μεγαλύτερη επιδεξιότητα και θα αποκτήσει τα μυστικά και αυτής της πρακτικής που εκείνη την εποχή ήταν απαραίτητη για κάθε ζωγράφο: «Έμαθα πως όσο πιο λεπτοί γίνονται οι κόκκοι στο τρίψιμο, τόσο πιο έντονο βγαίνει το χρώμα [...] Εκείνος μου έμαθε πώς να ξεπλένω τις πρώτες ύλες για να καθαρίσουν από τα ξένα σώματα και ν' αναδειχτούν τα χρώματά τους» (156).

5.Α.4.3 Ενεργητική αξιοποίηση της γνώσης

Η γνώση που σταδιακά αποκτά η Χριτ γύρω από τη ζωγραφική τη φέρνει κάποια στιγμή σε αντιπαράθεση με τον πατέρα της. Κατά την επίσκεψή της στο πατρικό, συζητά μαζί του για τη *Γυναίκα με την Κανάτα Νερού*. Ο πατέρας της εξοικειωμένος με την απλοϊκή χρήση των χρωμάτων στην παραδοσιακή τέχνη των κεραμικών θα ενοχληθεί από τη νέα γνώση που η Χριτ έχει αποκτήσει. Μιλώντας για το χρώμα του σκούφου που φοράει η γυναικεία φιγούρα στον πίνακα και την απόδοσή του από τον Βερμέερ με μια σειρά από χρώματα, εκείνος θα αντιδράσει έντονα λέγοντας πως «η ζωγραφική στα πλακάκια είναι πολύ πιο απλή [...] Το

μπλε είναι πάντα μπλε» (132). Οι προσπάθειες της Χριτ να του μεταδώσει τις γνώσεις της γύρω από τα χρώματα θα αποβούν άκαρπες. Ταυτόχρονα, το κορίτσι φαίνεται να δίνει προβάδισμα στην ανώτερη τέχνη του ζωγράφου έναντι της λαϊκής τέχνης του πατέρα της, καθώς και να εμπιστεύεται περισσότερο τη γνώμη του Βερμέερ – του δάσκαλού της – παρά του γονιού της: «Και το πλακάκι πάντα πλακάκι, σκέφτηκα, και δεν έχει σχέση με τη ζωγραφική του κυρίου. Ήθελα να τον κάνω να καταλάβει πως το λευκό δεν ήταν σκέτο λευκό. Αυτό μου είχε διδάξει ο κύριός μου» (132). Παρόμοια ενόχληση θα προκαλέσει στον πατέρα της και η απουσία κάποιας ιστορίας στον πίνακα. Όμως, η Χριτ έχει αποκτήσει πλέον την ικανότητα να εκτιμά αισθητικά όμορφες σκηνές ανεξάρτητα από το θέμα που μπορεί να κρύβεται ή όχι από πίσω τους.

Η μύηση της Χριτ στον κόσμο της ζωγραφικής και η μαθητεία της δίπλα στον Βερμέερ δεν θα εγκλωβίσει τον εαυτό της στον παθητικό ρόλο του δέκτη. Κατά ενδιαφέροντα τρόπο, η ηρωίδα θα αρχίσει να δρα ενεργητικά, είτε ασκώντας κριτική στο έργο του δασκάλου της είτε ακόμα παρεμβαίνοντας σε αυτό. Ήδη μετά την πρώτη της επαφή με την camera obscura, η Χριτ δεν θα επιδοκιμάσει μόνο την αφαίρεση του χάρτη από το σκηνικό της *Γυναίκας με το Μαργαριταρένιο Κολιέ*, αλλά θα αναγνωρίσει και την ακριβή επίδραση αυτής της ενέργειας στο αισθητικό αποτέλεσμα: «Ο πίνακας έδειχνε πολύ καλύτερος – ήταν πιο λιτός, και οι γραμμές της γυναίκας πρόβαλλαν τώρα καθαρότερα πάνω στο καστανόλευκο φόντο του τοίχου» (92). Σε μια άλλη περίπτωση, λίγο πριν ο Βερμέερ της διδάξει τη συνύπαρξη χρωμάτων, η άγουρη ακόμα εικαστικά Χριτ θα πάρει την πρωτοβουλία να ετοιμάσει ένα χρώμα που εκείνος δεν είχε ζητήσει: «Κάθε πρωί έβγαζα διστακτικά τα χρώματα που μου ζητούσε. Μια μέρα, μαζί με τα υπόλοιπα έβγαλα και το μπλε. Την επόμενη φορά που το έβγαλα, εκείνος γύρισε και μου είπε: "Όχι την ουλτραμαρίνα, Χριτ. Θέλω μόνο αυτά που σου ζήτησα"» (145). Αυτές οι ενέργειες της ηρωίδας θα αποκορυφωθούν όταν με δική της πρωτοβουλία και με απόλυτη εμπιστοσύνη στην εικαστική της αντίληψη, θα προχωρήσει στην παράτολμη τροποποίηση κάποιου σκηνικού αντικειμένου. Με την camera obscura στη διάθεσή της, η Χριτ παρατηρεί τη σύνθεση του πίνακα *Κυρία που Γράφει Γράμμα*. Σύντομα αντιλαμβάνεται ότι κάτι στο σκηνικό χρειάζεται αλλαγή και αυτό που φαίνεται αταίριαστο είναι η τάξη στο χώρο: «Τότε σκέφτηκα ξαφνικά πως η σκηνή ήταν υπερβολικά τακτοποιημένη. Αν κι εκτιμούσα την τάξη περισσότερο απ' όλα σχεδόν τα πράγματα, ήξερα από τους άλλους του πίνακες πως έπρεπε να υπάρχει στο τραπέζι και μια μικρή αταξία, για να σκοντάφτει κάπου το βλέμμα» (189). Βλέποντας πως ο Βερμέερ δεν προχωρούσε σε αυτή την αλλαγή, η Χριτ μετακινεί το γαλάζιο τραπεζομάντιλο έτσι ώστε οι πτυχές του να

μεταβληθούν (190). Όταν αργότερα ο ζωγράφος θα αναζητήσει το λόγο αυτής της παρέμβασης, η Χριτ θα μιλήσει με παρρησία: «Γιατί η εικόνα χρειαζόταν λίγη ακαταστασία, να κάνει αντίθεση με την ηρεμία της κυρίας [...] Κάτι που να προκαλεί το μάτι. Αλλά και να το ικανοποιεί, όπως τώρα, γιατί το ύφασμα και το χέρι της έχουν την ίδια γωνία» (193). Σε αυτό το σημείο θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η γνώση που η Χριτ έχει αποκτήσει παρατηρώντας τη ζωγραφική του κυρίου της, την καθιστά κριτικό της τέχνης αν όχι μαθητευόμενο ζωγράφο. Αυτό ενισχύεται από το γεγονός ότι δεν δρα ασυνείδητα˙ αντιθέτως, είναι σε θέση να αιτιολογήσει το λόγο της ενέργειάς της σε τέτοιο βαθμό που ακόμα και ο Βερμέερ θα παραδεχτεί την αξία της: «Δεν το περίμενα πως θα μάθαινα κάτι από μια υπηρέτρια» (193).

5.Α.5 Έρωτας και σεξουαλικότητα

Στα βασικά θέματα του μυθιστορήματος *Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι* συγκαταλέγεται ο έρωτας και η σεξουαλικότητα. Η Χριτ θα ξεδιπλώσει την καταπιεσμένη σεξουαλικότητά της και θα ανακαλύψει τη γυναικεία της φύση, καθώς θα εμπλακεί σε ένα διπλό ερωτικό παιχνίδι με τον ζωγράφο Βερμέερ – σε επίπεδο πλατωνικό, αλλά και με τον χασάπη Πίτερ – σε επίπεδο σαρκικό. Παράλληλα, θα βιώσει και την άσχημη πλευρά της σεξουαλικότητας, καθώς θα πέσει θύμα παρενόχλησης από τον πάτρωνα Φαν Ράιβεν. Μέσα από τις θετικές ή και αρνητικές ερωτικές της εμπειρίες, καθώς και τα εμπόδια που θα συναντήσει, η ηρωίδα θα συμφιλιωθεί με τον πραγματικό της εαυτό και θα δημιουργήσει τη δική της οικογένεια.

5.Α.5.1 Το ρομάντζο

Η ύπαρξη του ερωτικού στοιχείου στο μυθιστόρημα της Σεβαλιέ είναι στενά συνδεδεμένη με τη μυθιστορηματική κατηγορία του ρομάντζου (romance novel) που ορίζεται ως «ένα έργο πεζού λόγου που αφηγείται την ερωτική ιστορία και μνηστεία μίας ή περισσότερων ηρωίδων» (Regis, 2013: 19). Αξίζει να σημειωθεί ότι ιστορικά οι έννοιες ρομάντζο και μυθιστόρημα ήταν τον 18ο αιώνα ταυτόσημες, με το δεύτερο να θεωρείται ενίοτε υπο-είδος του πρώτου. Τα επικά ιπποτικά ρομάντζα, στα οποία ιππότες και γίγαντες επιδίδονταν σε μάχες γύρω από κάστρα καθώς ερημίτες κρύβονταν σε άλση, θεωρούνται πρόδρομοι του μυθιστορήματος. Το μυθιστόρημα ενσωμάτωσε κάποια από τα χαρακτηριστικά του ρομάντζου, όπως την πρακτική απόδοσης τίτλου στο έργο με βάση το όνομα ενός ήρωα. Ωστόσο, στο πέρασμα του χρόνου μυθιστόρημα και ρομάντζο τράβηξαν ξεχωριστούς δρόμους και διακρίθηκαν από μια προσκόλληση σε νατουραλιστικά και ρεαλιστικά στοιχεία

ή σε ιδεαλιστικά και φανταστικά αντίστοιχα (Whetter, 2008: 28-29). Ο όρος ρομάντζο χρησιμοποιήθηκε, με άλλα λόγια, για να περιγράψει πεζογραφικά έργα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης που περιλάμβαναν πολεμικά κατορθώματα σε συνδυασμό με ερωτικές σκηνές, αλλά και αργότερα ως ένα πεζογράφημα που σε αντίθεση με το ρεαλιστικό μυθιστόρημα διακρινόταν για έναν φανταστικό και αλληγορικό χαρακτήρα. Στη σημερινή, όμως, εποχή αποδίδεται πρωτίστως σε έργα με κυρίαρχη κάποια ερωτική ιστορία (Murphy, 2017: 123).

Στο ρομάντζο το άτομο που πρωταγωνιστεί αναζητά την ταυτότητά του στο πλαίσιο κοινωνικών, ηθικών και άλλων προβλημάτων (Regis, 2013: 19). Οι ήρωές του μέσα από τον αγώνα και την προσπάθειά τους να διαφυλάξουν τη σχέση τους δίνουν την ευκαιρία στον αναγνώστη να τους γνωρίσει και να συνδεθεί μαζί τους. Παρά την τάση της σημερινής εποχής να αντιμετωπίζει υποτιμητικά το ρομάντζο ως εμπορική παραλογοτεχνία, αυτό που αγνοείται είναι ότι δίνει τη δυνατότητα στους αναγνώστες να ελπίζουν σε κάτι καλύτερο και αγνότερο με το χαρακτηριστικό για το είδος αίσιο τέλος, έχοντας προηγουμένως ακολουθήσει την ερωτική ιστορία και το ταξίδι των ηρώων (Quillen και Lefkowitz, 2014: xi, 1). Στα ιστορικά ρομάντζα, μάλιστα, οι νόρμες του φύλου και η σεξουαλικότητα εμποτίζουν ως έννοιες την αφήγηση και διερευνώνται μέσα από την επίδραση που το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο ασκεί πάνω τους (Fletcher, 2016: 50).

5.Α.5.2 Πλατωνικός έρωτας

Ο Βερμέερ είναι, λοιπόν, ο άντρας που θα γεννήσει ερωτικά συναισθήματα στη νεαρή Χριτ. Το ενδιαφέρον που δείχνει στην εικαστική της αντίληψη από την πρώτη κιόλας επίσκεψή του στο πατρικό της, την κολακεύει και εκλαμβάνεται από την ίδια ως ενδιαφέρον στο πρόσωπό της. Κατά τον ερχομό της, στη συνέχεια, στην οικία των Βερμέερ η Χριτ αναμένει με αγωνία τη συνάντηση με τον ζωγράφο και νιώθει να χάνει το έδαφος κάτω από τα πόδια της: «Στο άκουσμα της φωνής του ένιωθα σαν να περπατούσα άκρη άκρη σ' ένα κανάλι με ασταθή και αβέβαια βήματα. Αναρωτιόμουν πώς θα μου φερόταν στο σπίτι του κι αν θα πρόσεχε τα λαχανικά που θα έκοβα στην κουζίνα του» (66). Η έλξη που νιώθει για εκείνον την κάνει συχνά να αποφεύγει το βλέμμα του, να ντρέπεται ή να κρύβει το πρόσωπό της με το σκουφάκι της, σαν να προσπαθεί με αυτόν τον τρόπο να κρύψει τα συναισθήματά της. Επιπλέον, η ιδιότητα της υπηρέτριας και το καθήκον της να καθαρίζει το στούντιο δεν την εισάγουν μόνο στον κόσμο της τέχνης, αλλά και στον προσωπικό κόσμο του Βερμέερ.

Η επακόλουθη οικειότητα που αναπτύσσεται μεταξύ τους στο πλαίσιο της εργασίας της, παρερμηνεύεται από τη Χριτ και ενισχύει τα ερωτικά της συναισθήματα. Αυτά με τη σειρά τους εκδηλώνονται στο έργο ως προσμονή και άγχος, υπακοή στα προστάγματά του, ανάγκη για αποκλειστικότητα και συνεπώς, ζήλια. Αναμένοντας, για παράδειγμα, να πάρει τη θέση της στην camera obscura η Χριτ δεν τρέμει μόνο στην ιδέα ότι ο Βερμέερ θα έχει το βλέμμα του επικεντρωμένο πάνω της, αλλά γοητεύεται και από το γεγονός ότι το σώμα της θα αγγίξει ένα δικό του ρούχο: «Στη σκέψη ότι θα βρεθώ σκεπασμένη με τα ρούχα του, χωρίς να βλέπω, ενώ εκείνος θα με παρακολουθεί συνεχώς, μου ήρθε λιγοθυμιά. Ήταν όμως ο κύριός μου. Ήμουν υποχρεωμένη να κάνω αυτό που μου λέει» (87). Ο τρόπος μάλιστα που περιγράφει τη ρόμπα του χαρακτηρίζεται από μια ποιητικότητα και έναν ενθουσιασμό που καθρεφτίζουν με τη σειρά τους τη μέθη που ο έρωτας γεννά: «Το ρούχο ήταν ακόμα ζεστό απ' το σώμα του κι είχε τη μυρωδιά του κεραμιδιού που ψήθηκε ώρες στον ήλιο [...] Ένιωθα σαν να είχα κατεβάσει τη βραδινή μου μπίρα μονορούφι» (87). Σε μία άλλη περίπτωση, κατά τη διαδικασία εκμάθησης παραγωγής χρωμάτων, ένα άγγιγμα του χεριού του ζωγράφου αρκεί για να πανικοβληθεί η Χριτ, να προκληθεί ζημιά, αλλά και να αντιληφθεί ο Βερμέερ την παρερμηνεία της: «Έβαλε το χέρι του πάνω στο δικό μου. Από την ταραχή μου μόλις με άγγιξε, μου έφυγε η πέτρα, κύλησε στο τραπέζι κι έπεσε στο πάτωμα [...] Δεν δοκίμασε να με αγγίξει πάλι» (149). Μια σημαντική ψυχολογική αντίδραση της Χριτ είναι, λοιπόν, η προβολή των δικών της συναισθημάτων και προσδοκιών στον Βερμέερ. Αν και η προβολή λειτουργεί ως ένας αμυντικός μηχανισμός κατά τον οποίο το άτομο αποδίδει αρνητικά και απειλητικά συναισθήματα, κίνητρα ή παρορμήσεις σε ένα άλλο πρόσωπο (Schacter, Gilbert και Wegner, 2012: 623), θα μπορούσε να εφαρμοστεί και στην περίπτωση των ερωτικών συναισθημάτων της Χριτ καθώς αυτά είναι κοινωνικά απαγορευμένα. Εγκλωβισμένη μέσα σε έναν πλατωνικό έρωτα με έναν παντρεμένο άντρα, η Χριτ μεταφράζει τη συμπεριφορά του Βερμέερ σύμφωνα με τα δικά της θέλω. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το εικαστικό ενδιαφέρον του ζωγράφου στο πρόσωπό της προσλαμβάνεται ως ερωτικό, και αν και δείχνει να αντιλαμβάνεται πως αντικείμενο της προσοχής του δεν είναι η ίδια ως πρόσωπο αλλά η φιγούρα της, αντιδράσεις όπως μια έντονη τάση για συγκίνηση μαρτυρούν ενδόμυχες επιθυμίες: «Έδειχνε να περιμένει κάτι. Το πρόσωπό μου τεντώθηκε από την αγωνία πως δεν του έδινα αυτό που ήθελε. "Χριτ", είπε τρυφερά. Δεν ήταν ανάγκη να πει περισσότερα. Τα μάτια μου πλημμύρισαν δάκρυα που δεν μπορούσα να χύσω [...] Ήξερα πως θα με ζωγράφιζε» (238-239).

Κάθε άνθρωπος που αγαπά ερωτικά είναι γνωστό ότι επιδιώκει να ταυτιστεί απόλυτα και να ενωθεί με το πρόσωπο που επιθυμεί. Αυτή η ερωτική αγάπη έχει χαρακτηριστικά αποκλειστικότητας και είναι συχνά απατηλή. Στον έρωτα, μάλιστα, οι όποιοι φραγμοί καταρρέουν ξαφνικά (Φρομ, 1978: 67). Η ερωτευμένη Χριτ ενοχλείται στην ιδέα ότι ο Βερμέερ ανήκει ερωτικά στην Καταρίνα κι ας είναι παντρεμένος. Η γέννηση του μικρού Φρανσίσκους και οι απανωτές εγκυμοσύνες της συζύγου του, τη φέρνουν κατά βάθος αντιμέτωπη με μια αλήθεια που δεν θέλει να δεχθεί˙ ότι ο ζωγράφος αγαπά και νοιάζεται τη γυναίκα του. Σε μια προσπάθεια να εξαπατήσει τον εαυτό της θα προτιμούσε να τον σκέφτεται αποκλειστικά αφοσιωμένο στην τέχνη του και κατά μία έννοια έρμαιο των επιλογών της Καταρίνα. Όμως, η γνώση της αλλά και όσα παρατηρεί δεν της αφήνουν περιθώρια:

> Ήξερα πώς γίνονται τα παιδιά. Είχε παίξει κι εκείνος το ρόλο του – με τη θέλησή του. Και παρ' όλο που η Καταρίνα ήταν δύσκολος άνθρωπος, τον είχα δει πολλές φορές να την κοιτάζει, να την αγγίζει και να της μιλάει με μια σιγανή φωνή που έσταζε μέλι. Δεν ήθελα να τον φαντάζομαι σε τέτοιες στιγμές, μαζί με τη γυναίκα του και τα παιδιά του. Προτιμούσα να τον σκέφτομαι μόνο του στο εργαστήριο. Ή μάλλον, μόνο του στο εργαστήριο μαζί μου. (114)

Την απατηλή ανάγκη να έχει την αποκλειστικότητα του Βερμέερ η Χριτ δεν την εκφράζει μόνο αναφορικά με τη σύζυγό του, αλλά ανταγωνίζεται οποιαδήποτε γυναίκα διεκδικεί την προσοχή του ακόμα και στο πλαίσιο της εργασίας του. Ως εκ τούτου, όταν η γυναίκα του Φαν Ράιβεν παίρνει τη θέση του μοντέλου στον πίνακα *Η Κυρία που Γράφει Γράμμα*, η Χριτ ενοχλείται και από τον έντονο τρόπο με τον οποίο την κοιτάζει ο ζωγράφος, επιθυμώντας ενδόμυχα να βρίσκεται εκείνη στη θέση της. Η αδυναμία της να μοιράζεται το ενδιαφέρον του Βερμέερ με άλλες της δημιουργεί εκείνη τη στιγμή μια τάση φυγής: «Την ώρα που κοίταζαν ο ένας τον άλλο, ένιωσα σαν να μην ήμουν εκεί. Ήθελα να φύγω, να ξαναγυρίσω στα χρώματά μου, μα δεν τολμούσα να ταράξω την ατμόσφαιρα» (185).

Πέρα από τα χαρακτηριστικά κτητικότητας, η Χριτ φέρει και άλλα στοιχεία στη σκέψη αλλά και στη συμπεριφορά της που μαρτυρούν τον έρωτά της για τον Βερμέερ. Ένα από αυτά είναι η πλήρης ταύτιση μαζί του, όπως αυτή φανερώνεται μέσα από τη χρήση του α' πληθυντικού προσώπου καθώς περιγράφει τις κοινές τους δραστηριότητες στο εργαστήριο, αλλά και ένα αίσθημα ζεστασιάς: «Όταν τελειώναμε τη δουλειά, ρίχναμε νερό ο ένας στα χέρια του άλλου με την κανάτα και τα τρίβαμε για να φύγουν τα χρώματα [...] Τις ώρες που ήταν κι εκείνος στη σοφίτα, το κρύο μ' ενοχλούσε λιγότερο. Όταν στεκόταν δίπλα μου,

ένιωθα τη ζεστασιά του δικού του κορμιού» (157). Σε αυτή την περίπτωση, μία καθημερινή πράξη όπως το πλύσιμο των χεριών εκλαμβάνεται και παρουσιάζεται από μέρους της ηρωίδας σαν μια ερωτική ιεροτελεστία. Μάλιστα, οι αναφορές στη θερμότητα δεν είναι καθόλου τυχαίες και επαναλαμβάνονται σε αρκετά σημεία στο μυθιστόρημα. Σύμφωνα με τους θιασώτες της Γνωστικής Γλωσσολογίας, η ερωτική επιθυμία και τα συναισθήματα εκφράζονται γλωσσικά και εννοιολογικά ως μια μεταφορά της φωτιάς και της θερμότητας (Kövecses, 2002: 21, 112-113). Αυτή η μεταφορά του έρωτα ως φωτιά και θερμότητα έχει μια ξεκάθαρα σωματική βάση και αξιοποιείται από τη Σεβαλιέ με σκοπό να ενισχύσει την ερωτική διάθεση της Χριτ απέναντι στον Βερμέερ. Ως εκ τούτου, το βλέμμα του ζωγράφου εκλαμβάνεται από την ηρωίδα ως φωτιά και κάψιμο, ενώ η επίδραση που η παρουσία του έχει πάνω της ως μαγεία: «Στην αρχή δεν μπορούσα ν' ανταμώσω το βλέμμα του. Κάθε φορά που γινόταν αυτό, ένιωθα σαν να ήμουν καθισμένη πλάι σε μια φωτιά που ξαφνικά λαμπάδιαζε [...] Σήκωσα με το ζόρι το βλέμμα στα μάτια του. Ένιωσα ξανά να καίγομαι» (252), «Δεν είχα καταλάβει πώς πέρασε η ώρα. Λες και μου είχαν κάνει μάγια [...] Καθώς κοιταζόμασταν έτσι, ένα καυτό κύμα διαπέρασε το κορμί μου» (253).

Εξίσου αξιοσημείωτο στοιχείο που αποδεικνύει ότι η Χριτ είναι ερωτευμένη είναι η προσφορά και η «αυτοθυσία» της. Παρά το γεγονός ότι η στάση της ως μοντέλο στον πίνακα *Το Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι* είναι κουραστική, η Χριτ είναι πρόθυμη να υποστεί την όποια ταλαιπωρία μόνο και μόνο για να ικανοποιήσει τον ζωγράφο, αλλά και να αποτελέσει συνάμα το κέντρο της προσοχής του: «Ήταν οι καλύτερες ώρες της εβδομάδας – ήμουν για λίγο το μόνο πράγμα που κοίταζε. Δεν μ' ένοιαζε που ήταν δύσκολη αυτή η στάση [...] Θα έκανα οτιδήποτε μου ζητούσε» (267). Αυτή η απόλυτη παράδοση στο θέλημα του θα επαληθευτεί και όταν θα κληθεί αργότερα να φορέσει σκουλαρίκια για τις ανάγκες του ίδιου πίνακα. Παρά τις αρχικές της ενστάσεις, η Χριτ θα αγοράσει από τον φαρμακοποιό γαριφαλέλαιο και με μια πυρωμένη βελόνα θα προχωρήσει στο επίπονο τρύπημα του αυτιού της (282).

5.Α.5.3 Σαρκικός έρωτας

Ο Βερμέερ είναι, λοιπόν, το απαγορευμένο μήλο που η Χριτ επιθυμεί να γευθεί. Θρέφει τις φαντασιώσεις της με τη γοητεία του άπιαστου, αλλά συνάμα επισφαλούς και απατηλού. Εκπροσωπεί μία κατάσταση και επικοινωνία περισσότερο πνευματική, αφού μέσα από τη συναναστροφή μαζί του εκείνη μαθαίνει και εξελίσσεται στον τομέα της τέχνης που αγαπά. Από την άλλη, ο Πίτερ είναι η προσωποποίηση της ασφάλειας, ένας ώμος στον οποίο μπορεί

με εμπιστοσύνη να στηριχθεί, αλλά και ο άντρας που θα ξεδιπλώσει εν τέλει τη θηλυκότητά της μέσα από τη σαρκική επαφή. Από την πρώτη της συνάντηση με τον γιο του χασάπη στην αγορά η Χριτ αναγνωρίζει το γεγονός ότι ο νεαρός Πίτερ είναι αντικειμενικά όμορφος: «[...] αν και πολύ ψηλότερος από τον πατέρα του, είχε ολόιδια γαλάζια μάτια, πολύ φωτεινά. Τα ξανθά του μαλλιά ήταν μακριά, όλο μπούκλες, και στεφάνωναν ένα πρόσωπο που θύμιζε φρέσκο ροδάκινο» (63). Με λίγα λόγια, η ηρωίδα ξεχωρίζει τον Πίτερ για την εξωτερική του εμφάνιση· στοιχείο που παίζει σημαντικό ρόλο στη σεξουαλική έλξη δύο ανθρώπων. Αντίστοιχο και μεγαλύτερο ενδιαφέρον δείχνει και ο Πίτερ για εκείνη όπως εκδηλώνεται μέσα από τον έντονο τρόπο με τον οποίο την κοιτά: «Το βλέμμα του ήρθε και στάθηκε πάνω μου σαν την πεταλούδα στο άνθος. Δεν μπόρεσα να μην κοκκινίσω. Επανέλαβα την παραγγελία μου, προσπαθώντας να κοιτάζω μόνο τον πατέρα του» (63). Όπως γίνεται αντιληπτό, η Χριτ κολακεύεται από το ενδιαφέρον του όμορφου νεαρού στο πρόσωπό της, αλλά νιώθει ταυτόχρονα αμήχανα.

Σε αντίθεση με τη σχέση Χριτ – Βερμέερ όπου το ερωτικό ενδιαφέρον πηγάζει από τη γυναίκα, στη σχέση Χριτ – Πίτερ ισχύει το ακριβώς αντίθετο: Ο νεαρός άνδρας δεν χάνει ευκαιρία να εκδηλώνει το ερωτικό του ενδιαφέρον για την ηρωίδα, θέτει τον εαυτό του στις υπηρεσίες της κυριολεκτικά και μεταφορικά, την πολιορκεί και μάχεται γενικά για την προοπτική μιας σοβαρής σχέσης. Για παράδειγμα, δεν ανυπομονεί μόνο να τη συναντήσει στην αγορά αλλά σαν ερωτευμένος το εκφράζει κιόλας μπροστά της: «Μόλις με είδε, είπε: “Γεια σου, Χριτ. Πάνω που έλεγα πότε θα περάσεις”. Αυτό μου φάνηκε ανόητο, γιατί πήγαινα ν’ αγοράσω κρέας την ίδια πάντα ώρα» (93). Αντίστοιχα, κατά τη διάρκεια της πανούκλας που ξεσπά στο Ντελφτ, ο Πίτερ μπαίνει οικειοθελώς στη διαδικασία να πάρει πληροφορίες για την οικογένεια της Χριτ δείχνοντας εμπράκτως ότι τη νοιάζεται. Βέβαια, η ίδια παραξενεύεται από το γεγονός ότι εκείνος φαινόταν να γνωρίζει ήδη την περιοχή όπου οι δικοί της έμεναν: «Αργότερα συνειδητοποίησα πως πρέπει να είχε ρωτήσει για μένα. Αν δεν ήξερε ήδη που μένουν οι δικοί μου, δεν θα είχε λόγο να μου μιλήσει για την πανούκλα» (94). Παρά, λοιπόν, το γεγονός ότι τη βοηθά και ότι φαίνεται να έχει καλά συναισθήματα για εκείνη, η Χριτ αισθάνεται άβολα από τη συμπεριφορά του φοβούμενη τον σοβαρό σκοπό που οι ενέργειές του εξυπηρετούν: «Το ενδιαφέρον του μ’ έκανε να νιώσω σαν να είχα βγει μόλις από βάρκα και το έδαφος κουνιόταν ακόμη κάτω απ’ τα πόδια μου» (99), «Κοίταξα τα μάτια του και είδα καλοσύνη και τρυφερότητα. Είδα ωστόσο κι αυτό που φοβόμουν – κρυφές προσδοκίες» (101). Αυτός ο φόβος της Χριτ μπροστά στο ενδεχόμενο μιας δέσμευσης που ο Πίτερ επεδίωκε, σε συνδυασμό με τον κρυφό έρωτά της για τον Βερμέερ, τη φέρνουν σε

δύσκολη θέση και της δημιουργούν συναισθήματα άρνησης: «Η καλοσύνη του μ' έκανε να υποφέρω. Ήξερα πως θα 'πρεπε να την ανταποδώσω, μα δεν το έκανα. Θα 'πρεπε να νιώσω κολακευμένη, μα δεν ένιωσα. Δεν ήθελα να με φροντίζει και να με προσέχει» (111). Ωστόσο, ο Πίτερ δεν πτοείται καθόλου μα ούτε και υποχωρεί. Αντιθέτως, προχωρά βήμα – βήμα σε μια επισημοποίηση της σχέσης του με τη Χριτ επιδιώκοντας να γνωρίσει τους γονείς της και να γνωστοποιήσει τον σκοπό του σε αυτούς. Έτσι, κατά τον εκκλησιασμό της Χριτ και της οικογένειάς της κάποια Κυριακή, ο Πίτερ κάνει απροειδοποίητα την εμφάνισή του: «Είχε σταθεί σε μια γωνιά και με κοίταζε. Μόλις τον είδα, πιάστηκε η ανάσα μου [...] "Ήρθα για να σε δω – και να γνωρίσω τους γονείς σου". Κοκκίνησα μέχρι τ' αυτιά. "Καλύτερα όχι", είπα σιγανά» (169). Παρά τις αντιδράσεις της Χριτ, η γνωριμία με τους γονείς της δεν θα επιτευχθεί απλά, αλλά θα αποτελέσει και την αφορμή για τη σταδιακή σεξουαλική της απελευθέρωση, αφού ο νεαρός Πίτερ θα αποκτήσει κατά μία έννοια δικαιώματα πάνω της με την έγκριση των γονιών της: «Μετά την κουβέντα ερχόταν πάντα κάποια στιγμή που οι γονείς μου αποτραβιούνταν και μας άφηναν μόνους. Ο Πίτερ, πολύ φρόνιμα, τους άφηνε ν' αποφασίσουν εκείνοι το πότε» (171).

Ο ερωτισμός της Χριτ δεν θα ξεδιπλωθεί μόνο μέσα από την επισημοποίηση της σχέσης της με τον Πίτερ, αλλά θα ενισχυθεί και από τον ανταγωνισμό που θα αναπτυχθεί ανάμεσα στον νεαρό και στον ζωγράφο, αφού εκείνος θα αρχίσει να δείχνει κάποιο ενδιαφέρον στο πρόσωπό της όταν θα αντιληφθεί την ερωτική διάθεση του Πίτερ αλλά και του λάγνου πάτρωνά του προς εκείνη. Από την άλλη, η Χριτ θα ενδώσει ολοκληρωτικά στις σεξουαλικές πιέσεις του Πίτερ μόνο όταν θα αποκαλυφθεί στον Βερμέερ, καθώς εκείνος θα είναι ο πρώτος άντρας που θα τη δει με τα μαλλιά της λιτά. Άλλωστε, όπως αναδεικνύεται μέσα από την αφήγηση, τα επιμελώς κρυμμένα με σκουφάκι μαλλιά της λειτουργούν ουσιαστικά ως ένα σύμβολο της καταπιεσμένης σεξουαλικότητας, της γυναικείας φύσης και του εαυτού της ηρωίδας. Ο Πίτερ, λοιπόν, μετά τη γνωριμία του με τους γονείς, επιχειρεί να έρθει πιο κοντά με τη Χριτ. Η σεξουαλική του επιθυμία είναι έντονη, αλλά εκείνη του βάζει αρχικά όρια: «Το φιλί του ήταν τόσο ανυπόμονο, που μου δάγκωσε κατά λάθος τα χείλη. Δεν φώναξα απ' τον πόνο – έγλειψα μόνο το αίμα και κοίταξα πάνω απ' τον ώμο του το μουσκεμένο τουβλότοιχο απέναντι, καθώς εκείνος πίεζε το σώμα του πάνω μου [...] Δεν θα τον άφηνα να κάνει ό,τι ήθελε (174-175). Σταδιακά, όμως, η Χριτ αρχίζει να του παραχωρεί μεγαλύτερη ελευθερία πάνω στο σώμα της, κυρίως ως μια ανταμοιβή για τη σύνεση και την εμπιστοσύνη που της δείχνει, όπως στην περίπτωση που φημολογούνταν ότι θα πόζαρε παρέα με τον Φαν Ράιβεν˙ «Για να τον ανταμείψω, τον άφησα να με παρασύρει σ' ένα στενό

δίπλα στο ζωοπάζαρο και να μου χαϊδέψει το σώμα, χουφτώνοντας σφιχτά τις καμπύλες μου» (226), ή στην περίπτωση όπου το σώμα της μύριζε πλέον λινέλαιο από την κρυφή συμμετοχή της στον πίνακα *Το Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι*· «Χούφτωνε τα μπούτια μου πιο δυνατά απ' όσο έπρεπε, έβαζε το χέρι του στην πλάτη μου και μ' έσφιγγε τόσο δυνατά, που κολλούσα πάνω του κι ένιωθα την έξαψή του ακόμα και κάτω από τα χοντρά ρούχα» (245). Ωστόσο, παρά τη σαρκική της επαφή με τον Πίτερ, η Χριτ παραμένει εγκεφαλικά και συναισθηματικά εγκλωβισμένη στον έρωτά της για τον Βερμέερ. Και αν και κάποιες φορές καταφέρνει να αντλήσει ευχαρίστηση, η σκέψη της εκείνη την ώρα είναι στον ζωγράφο: «Εκείνες τις Κυριακές ένιωθα πολύ μπερδεμένη. Την ώρα που έπρεπε να μιλάω με τον Πίτερ, έπιανα τον εαυτό μου να σκέφτεται τον κύριο» (172), ή «Δεν πρόσεχε πως απέφευγα να κοιτάξω το πρόσωπο και τα χέρια του» (246). Αυτός ο φαινομενικός διχασμός της Χριτ και ιδιαίτερα τα κρυφά ερωτικά της συναισθήματα για τον Βερμέερ, θα γίνουν εύκολα αντιληπτά από τον αδερφό της Φρανς: «Φαίνεται καθαρά στο πρόσωπό σου, Χριτ. Τον θέλεις. Μπορείς να το κρύψεις από τους γονείς μας και το χασάπη σου, αλλά όχι κι από μένα. Εγώ σε ξέρω πολύ καλύτερα απ' αυτούς» (235). Ωστόσο, αν και η ίδια αναγνωρίζει το συναισθηματικό της αδιέξοδο κατά βάθος παραδέχεται ότι ο Πίτερ με την πρόταση γάμου που της κάνει της παρέχει ασφάλεια και μια καλύτερη ζωή: «Όσο κι αν ένιωθα μπερδεμένη απέναντί του, ήταν η διαφυγή μου, η υπενθύμιση πως υπάρχει κι ένας άλλος κόσμος που με περιμένει ανοιχτός» (203).

5.Α.5.4 Σεξουαλικότητα

Η καταπιεσμένη σεξουαλικότητα της Χριτ και η πορεία της προς την απελευθέρωση εκφράζεται μέσα στο έργο σε συνάρτηση με το σκουφάκι που φορά για να καλύπτει τα μαλλιά της. Κρύβοντας τα μαλλιά της είναι σαν να χαλιναγωγεί τις ορμές της, αλλά και μία πλευρά του εαυτού της που σε συνδυασμό με τις κοινωνικές επιταγές της εποχής όφειλε να είναι σε κατάσταση καταστολής, αν δεν ήθελε να ταυτιστεί με περιθωριακές ομάδες όπως οι ιερόδουλες. Άλλωστε κατά την πεποίθηση της ίδιας με εξαίρεση τις πλούσιες που μπορούσαν να έχουν τα μαλλιά τους ακάλυπτα (175), στην κοινωνική της τάξη αυτό δεν ήταν παρά ανεπίτρεπτο. Έτσι, όταν ο Πίτερ επιδιώκει να αγγίξει το κεφάλι της, εκείνη απομακρύνεται και φροντίζει να του αποκρύψει την αλήθεια όσον αφορά στο χρώμα και στο μήκος των μαλλιών της. Το παρακάτω απόσπασμα ρίχνει, λοιπόν, άπλετο φως στον τρόπο σκέψης της ηρωίδας σε σχέση με τη σεξουαλικότητά της:

> Τα μαλλιά μου ήταν μακριά και ατίθασα. Όταν δεν φορούσα σκουφάκι, έμοιαζαν ν' ανήκουν σε κάποια άλλη Χριτ – σε μια Χριτ που θα ξεμοναχιαζόταν ευχαρίστως μ' έναν άντρα στο στενάκι, που δεν ήταν τόσο ήρεμη, σιωπηλή και καθαρή. Μια Χριτ σαν τις γυναίκες που τολμούσαν ν' αφήνουν τα μαλλιά τους ελεύθερα. Γι' αυτό είχα πάντα τα μαλλιά μου τελείως κρυμμένα – για να μη φαίνεται ίχνος από κείνη τη Χριτ. (175-176)

Τα ατίθασα μαλλιά της Χριτ συμβολίζουν, επομένως, μια σεξουαλικότητα που σε περίπτωση που εκφραστεί θα είναι αδύνατο να τιθασευτεί. Από την άλλη, η αναφορά στην καθαρότητα αντικατοπτρίζει μια πουριτανική αντίληψη που συνδέει την ηθική αγνότητα με την παρθενιά. Όσο, όμως κι αν προσπαθεί να αποκρύψει τη θηλυκή της φύση, η άλλη Χριτ δεν είναι παρά μια πλευρά του εαυτού της που αργά ή γρήγορα είναι φυσιολογικό να εκφραστεί.

Αυτή η άλλη Χριτ που η ηρωίδα με κάθε τρόπο εξορκίζει δεν αποκαλύπτεται στο μυθιστόρημα ως άμεση απόρροια των επαφών της με τον Πίτερ. Παρά το γεγονός ότι ο νεαρός είναι ο μόνος άντρας που την αγγίζει και ερωτοτροπεί φανερά μαζί της, δεν είναι ικανός να άρει τις όποιες επιφυλάξεις της γιατί δεν είναι ερωτευμένη μαζί του. Ο καταλυτικός, λοιπόν, ρόλος στη σεξουαλική απελευθέρωση της Χριτ αποδίδεται με έμμεσο τρόπο στον ζωγράφο. Καθώς η Χριτ αλλάζει το σκουφάκι της με τα υφάσματα που φορά για τις ανάγκες του πίνακα, ο Βερμέερ μπαίνει ξαφνικά στην αποθήκη και αντικρίζει για λίγο τα σπαστά καστανά μαλλιά της λιτά. Έχοντας φανερώσει με αυτόν τον τρόπο την κρυμμένη της σεξουαλικότητα στον Βερμέερ, η Χριτ αποφασίζει να δοθεί ολοκληρωτικά στον Πίτερ: «Τώρα που είχε δει τα μαλλιά μου, που με είχε δει τελείως ακάλυπτη, ένιωθα πως δεν είχα πια κάτι πολύτιμο να κρύβω και να κρατάω για τον εαυτό μου. Τώρα μπορούσα να νιώσω πιο ελεύθερη, αν όχι μαζί του, τότε με κάποιον άλλο» (275). Δρώντας δραστικά στην εσωτερική της μεταμόρφωση, η Χριτ αποδέχεται τη σεξουαλικότητά της και έτσι, αφήνεται το ίδιο βράδυ στα χέρια του Πίτερ κάνοντας έρωτα μαζί του: «Δένοντας τα χέρια μου γύρω απ' το λαιμό του, κρατήθηκα πάνω του καθώς έμπαινε μέσα μου κι άρχισε να σπρώχνει ρυθμικά μπρος πίσω. Ένιωθα πόνο, μόλις όμως θυμόμουν τα μαλλιά μου να πέφτουν στους ώμους μου ελεύθερα μες τη μικρή αποθήκη, ένιωθα και κάτι σαν ευχαρίστηση» (275).

Πέρα από τη θετική πλευρά της σεξουαλικότητας, η ηρωίδα θα γνωρίσει και την αρνητική της στο πρόσωπο του πάτρωνα του ζωγράφου που την παρενοχλεί. Από την πρώτη στιγμή που συναντά τη Χριτ στην οικία των Βερμέερ, ο Φαν Ράιβεν γοητεύεται από τα μεγάλα της μάτια και επιδιώκει κάποια συναναστροφή μαζί της στο πλαίσιο των οικιακών της καθηκόντων. Έτσι, με την αλαζονεία που του δίνει η οικονομικά ισχυρή του θέση απαιτεί αρχικά να τον σερβίρει αποκλειστικά η Χριτ: «"Να μας το φέρει η υπηρέτρια με τα μεγάλα

μάτια", πρόσταξε ο Φαν Ράιβεν» (107). Όμως, η άξεστη συμπεριφορά του δεν περιορίζεται σε τέτοιου είδους προσταγές. Εκμεταλλευόμενος τη διαρκή παρουσία του στο σπίτι λόγω της επαγγελματικής του σχέσης με το ζωγράφο, αποζητά σε κάθε ευκαιρία να έχει μια κατ' ιδίαν συνάντηση με τη Χριτ παρενοχλώντας την σωματικά και λεκτικά:

> […] ερχόταν εκεί στο περιφραγμένο ξέφωτο και, πίσω από κάποιο σεντόνι που είχα μόλις κρεμάσει ή κάποιο πουκάμισο του κυρίου μου, άπλωνε τα χέρια του και με άγγιζε. Τον απωθούσα όσο ευγενικά μπορεί ν' απωθήσει κάποιον κύριο μια υπηρέτρια. Παρ' όλ' αυτά κατάφερε να εξοικειωθεί αρκετά με το σχήμα του στήθους μου και των γοφών μου κάτω απ' τα ρούχα. Μου έλεγε πράγματα που προσπαθούσα μετά να ξεχάσω, λόγια που δεν τολμούσα να επαναλάβω ποτέ. (263-264)

Στο πλευρό της Χριτ θα σταθεί κατά μία έννοια η πεθερά του ζωγράφου Μαρία Θινς, η οποία θα αποτρέψει τη συνύπαρξη του κοριτσιού με τον Φαν Ράιβεν σε ένα νέο πίνακα του Βερμέερ, παρά την επιμονή του πρώτου. Επίσης, θα φροντίσει όσο είναι δυνατό το κορίτσι να απουσιάζει κατά τη διάρκεια των επισκέψεών του. Όμως, η λαγνεία και η κακοποιητική συμπεριφορά του Φαν Ράιβεν γίνεται ανεξέλεγκτη όταν στην προοπτική απόκτησης ενός πορτραίτου της Χριτ θα τη θεωρήσει κατά μία έννοια κτήμα του. Απόλυτα αποθρασυμένος, κάποια στιγμή που η Χριτ απλώνει ρούχα στην αυλή, χιμά πάνω της και αποπειράται να τη βιάσει: «"Μην αντιστέκεσαι, κορίτσι μου", μουρμούρισε όταν τραβήχτηκα μακριά του. "Θα το απολαύσεις περισσότερο αν δεν αντιστέκεσαι. Κι όταν αποκτήσω τον πίνακα, ξέρεις, θα μου ανήκεις έτσι κι αλλιώς"» (283). Προς καλή της τύχη, η εμφάνιση της Κορνέλια θα αποτρέψει ωστόσο τον βιασμό.

5.Α.5.5 Γάμος

Σε συμφωνία με το ρομάντζο το μυθιστόρημα έχει ένα αίσιο τέλος, αφού η πρωταγωνίστρια καταλήγει σε γάμο με τον Πίτερ και δημιουργεί τη δική της οικογένεια. Ο γάμος, όμως, της Χριτ παρουσιάζεται ως η μοναδική επιλογή που της έχει απομείνει μετά το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκεται ο πλατωνικός της έρωτας με τον Βερμέερ, και την απότομη προσγείωσή της στην πραγματικότητα. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο ζωγράφος επηρεασμένος από την έλξη των άλλων δύο αντρών στο πρόσωπο της Χριτ αρχίζει να της δείχνει κάποιο ενδιαφέρον. Από την πρώτη επίσκεψη του Πίτερ στην οικία των Βερμέερ, για να παραδώσει την παραγγελία εν όψει του εορτασμού για τη γέννηση του μικρού Φρανσίσκους, ο Βερμέερ αισθάνεται ανταγωνιστικά μαζί του, καθώς τον βλέπει να συνομιλεί και να χαμογελά στη Χριτ: «Γύρισα να τον κοιτάξω και κατάλαβα πως είχε δει το χαμόγελο του Πίτερ, όπως και

την προσδοκία που έκρυβε αυτό το χαμόγελο. Ο κύριος έστρεψε πάνω μου τα γκρίζα μάτια του. Το βλέμμα του ήταν ψυχρό» (119). Τον ίδιο ανταγωνισμό θα του γεννήσει και η επιμονή του Φαν Ράιβεν με το πορτραίτο της Χριτ: «[...] ο κύριος ήταν θυμωμένος μαζί μου. Από κείνο το βράδυ που με στρίμωξε ο Φαν Ράιβεν στο διάδρομο, ίσως κι από τότε που μου χαμογέλασε ο γιος του χασάπη, είχε γίνει πιο απόμακρος» (124). Τα ανταγωνιστικά συναισθήματα του Βερμέερ θα δώσουν θάρρος στην ερωτική διάθεση της Χριτ απέναντί του, η οποία θα αρχίσει να αισθάνεται πως δεν του είναι αδιάφορη: «Μερικές φορές καθόταν απλώς και με παρατηρούσε σαν να περίμενε να κάνω κάτι εγώ. Την ώρα εκείνη έμοιαζε λιγότερο ζωγράφος και περισσότερο άντρας» (267). Όταν, λοιπόν, ο Πίτερ θα καταφτάσει στην οικία των Βερμέρ και θα ανακοινώσει δημόσια τη συναίνεση του πατέρα της Χριτ στον γάμο τους (289), ο Βερμέερ κινούμενος από μια κτητικότητα και ζήλεια, θα προχωρήσει σε μια παρακινδυνευμένη για την ψυχολογία της Χριτ ενέργεια, αφού θα την αγγίξει με τρόπο ερωτικό: «Τα δάχτυλά του κατέβηκαν απαλά στο λαιμό και κατέληξαν στο πιγούνι μου. Ύστερα τ' ανέβασε αργά στο μάγουλό μου και σκούπισε με τον αντίχειρα τα δάκρυα που είχαν κυλήσει απ' τα μάτια μου. Πέρασε τον αντίχειρα από τα χείλη μου. Τα έγλειψα και ήταν αλμυρά» (291). Οι ελπίδες, όμως, που της δίνει δεν είναι παρά φρούδες, γιατί στη συνέχεια την απορρίπτει ως γυναίκα όταν εκείνη προσδοκά να την ακολουθήσει στην αποθήκη: «Χωρίς να κοιτάξω προς το μέρος του, σηκώθηκα και πήγα στην αποθήκη, όπου ξετύλιξα από το κεφάλι μου το κίτρινο και το γαλάζιο πανί. Στάθηκα και περίμενα για λίγο με τα μαλλιά ριγμένα στους ώμους, αλλά εκείνος δεν ήρθε. Τώρα που είχε τελειώσει ο πίνακας, δεν με ήθελε πια (293). Σε αυτό το σημείο η ύβρις που κατά μία έννοια η Χριτ διέπραξε με το να επιδιώξει έναν απαγορευμένο έρωτα οδηγεί τελικά στην καταστροφή της, αφού πέρα από την απόρριψη και την απότομη διάψευση των προσδοκιών της, καταλήγει και στην ατιμωτική φυγή της από την οικία των Βερμέερ. Τραγική ειρωνεία είναι ακόμη ότι για την επιπόλαιη στάση του ζωγράφου η ηρωίδα είχε προειδοποιηθεί κάποια στιγμή από τον Φαν Λίουενχουκ: «Ο ανταγωνισμός, ξέρεις, κάνει τους άντρες κτητικούς. Εν μέρει ο κύριός σου ενδιαφέρεται για σένα επειδή ενδιαφέρεται ο Φαν Ράιβεν [...] Σκέφτεται μόνο τον εαυτό του και τα έργα του, όχι εσένα» (261). Να σημειωθεί ακόμη ότι η συμπεριφορά του Βερμέερ θα μπορούσε να ιδωθεί υπό το πρίσμα της θέσης ότι πέρα από την αγάπη αιτία της σεξουαλικής επιθυμίας μπορεί να είναι μια προσπάθεια κατάκτησης συνάμα όμως και καταστροφής (Φρομ, 1978: 68).

5.Α.6 Ζωή και θάνατος

Στα θέματα που εμπλουτίζουν την αφήγηση είναι το δίπολο της ζωής και του θανάτου. Ιδιαίτερα ως προς το υπαρξιακό ζήτημα του θανάτου αξίζει να σημειωθεί ότι η σχέση του με τη Λογοτεχνία δεν είναι μονάχα θεμελιώδης˙ ένας θάνατος μπορεί να διευκολύνει την ανάπτυξη της πλοκής, να εμποτίσει το κείμενο με σασπένς και μυστήριο αλλά και να συνδράμει σε ένα συναισθηματικό εφέ (Hakola και Kivistö, 2014: viii). Ο θάνατος στη Λογοτεχνία μπορεί να εκφράζεται με την παρουσία νεκρών ηρώων σε ένα έργο, ηρώων που επιθυμούν να πεθάνουν, καθώς και εκείνων που τον αψηφούν. Ακόμα μπορεί να ιδωθεί στο πλαίσιο μιας ρομαντικής μεταφορικής θεώρησης, ή να λειτουργήσει εξιλεωτικά. Χωρίς μάλιστα να περιορίζεται στους πρωταγωνιστές μιας ιστορίας, ο θάνατος χαρακτήρων ήσσονος σημασίας μπορεί να εξυπηρετήσει και κάποιον δραματικό σκοπό (Rávic Strubel, 2014: 4). Αξιοσημείωτο είναι ακόμη το γεγονός ότι το θέμα ή μοτίβο του θανάτου μπορεί να λειτουργήσει και ως η αφορμή για μια επανεκτίμηση της ίδιας της ζωής από μέρους του ήρωα, αφού όπως είθισται σε λογοτεχνικά έργα του Μεσαίωνα έως και της Ρομαντικής περιόδου, ο θάνατος απελευθερώνει από την επιφανειακή αξία των εγκόσμιων και τις οδύνες της επίγειας ζωής ανοίγοντας την πύλη για την αιώνια (Crawford, 2016: 66).

Στο μυθιστόρημα της Σεβαλιέ ο θάνατος της μικρής αδερφής της Χριτ, Άχνες, λαμβάνει χώρα κατά το κλείσιμο της πρώτης ενότητας «1664» και δικαιολογείται ως μια συνέπεια του λοιμού πανούκλας που μάστισε κάποιες συνοικίες στο Ντελφτ: «“Ακούστηκε πως σ’ εκείνη τη γειτονιά έπεσε πανούκλα”. Έκανα ένα βήμα πίσω, γούρλωσα τα μάτια. “Τους βάλανε σε καραντίνα;” “Όχι ακόμα. Αλλά θα τους βάλουνε μάλλον σήμερα”» (93). Η είδηση της επιδημίας επηρεάζει ψυχολογικά τη Χριτ και την οδηγεί παροδικά σε έναν επαναπροσδιορισμό της νέας της ζωής: «Εκείνη την περίοδο δεν μπορούσα να κάνω τις δουλειές μου καλά. Ανησυχούσα για τους δικούς μου κι όχι για την καθαριότητα του πατώματος ή τη λευκότητα των σεντονιών» (96). Εντελώς απομονωμένη από την οικογένειά της λόγω των προληπτικών μέτρων καραντίνας, πληροφορείται λοιπόν στη συνέχεια την αρρώστια της αδερφής της από τον Πίτερ: «“Η αδερφή σου η Άχνες”, είπε σιγανά. “Είναι πολύ άρρωστη”» (101). Με την πρόωρη, ωστόσο, απώλειά της δεν έρχεται αντιμέτωπη μέσω κάποιας είδησης, παρά μόνο όταν τα καταφέρνει να επισκεφτεί το πατρικό της κατά την άρση των μέτρων: «Οι γονείς μου ήταν καθισμένοι δίπλα δίπλα στο παγκάκι, με τα κεφάλια σκυφτά. Όταν έφτασα κοντά τους, πήρα το χέρι του πατέρα και το ακούμπησα στο μουσκεμένο μου μάγουλο. Έπειτα κάθισα δίπλα τους χωρίς να πω λέξη. Δεν είχαμε τίποτα να πούμε» (109). Αξίζει ακόμα να σημειωθεί ότι ο θάνατος της Άχνες δημιουργεί στη Χριτ μια

αίσθηση κενού με αποτέλεσμα όλα όσα έδιναν νόημα και ομορφιά στη ζωή της να φαντάζουν πλέον μάταια: «Ακολούθησε ένα διάστημα που ήταν όλα θολά. Όλα όσα είχαν παλιά κάποιο νόημα –τα ρούχα που έπρεπε ν' αστράφτουν μετά την μπουγάδα, τα καθημερινά ψώνια, ακόμα και το σιωπηλό εργαστήριο–, έχασαν τη σημασία τους, αν και ήταν πάντα εκεί, σαν τα τραύματα που επουλώνονται αφήνοντας ένα σημάδι πάνω στο δέρμα» (109-110).

Κατά ενδιαφέροντα τρόπο, τον θάνατο της Άχνες ακολουθεί σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα η γέννηση του γιου του Βερμέερ, Φρανσίσκους: «"Έχετε έναν καινούργιο αδερφούλη, κορίτσια", είπε. "Τον λένε Φρανσίσκους. Θέλετε να τον δείτε;"» (114-115). Ως εκ τούτου, το πένθος της Χριτ έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον εορτασμό των Βερμέερ και όπως συμβαίνει στην πραγματικότητα, έτσι και στο μυθιστόρημα ζωή και θάνατος συνυπάρχουν, καθώς ένα τέλος γίνεται κάπου αλλού μια νέα αρχή. Παρ' όλ' αυτά, αν και η Χριτ θα προτιμούσε να προστατέψει τους γονείς της από τη στενοχώρια που η είδηση της γέννησης θα έφερνε, επιδεινώνοντας όπως έκρινε την απουσία της Άχνες, η ζωή δεν εναρμονίζεται με την επιθυμία της αλλά της δείχνει το σκληρό της πρόσωπο: «Μα η μητέρα μου το είχε ήδη ακούσει στην αγορά κι έτσι υποχρεώθηκα να τους περιγράψω τη γέννα, την προσευχή μου μαζί με την οικογένεια κι όλες τις ετοιμασίες που είχαν γίνει μέχρι στιγμής για τη γιορτή» (120). Ο πανηγυρικός εορτασμός που ακολουθεί στην οικία των Βερμέερ με πληθώρα καλεσμένων και εδεσμάτων αντιπροσωπεύει άλλωστε τη νίκη της ζωής και το μεγαλείο που η γέννηση κάθε ανθρώπου φέρει. Από την άλλη, η μετέπειτα επιστροφή στην κανονικότητα και η χαλαρότητα μετά τον εορτασμό αφήνουν τη Χριτ βυθισμένη στις πένθιμες σκέψεις της: «Τον καιρό που ετοιμαζόμασταν για τη γιορτή, είχα καταφέρει να βγάλω από το μυαλό μου την Άχνες, μα η ανάμνησή της γύρισε ακόμα πιο δυνατή από πριν. Τώρα που είχα χρόνο για να σκεφτώ, σκεφτόμουν πάρα πολύ» (124).

Πέρα από το θάνατο της Άχνες και την ακόλουθη γέννηση του Φρανσίσκους στο μυθιστόρημα καταγράφεται, όπως έχει ήδη αναφερθεί, με επιγραμματικό και έμμεσο τρόπο η απώλεια ενός παιδιού των Βερμέερ και ο θάνατος του ζωγράφου σε συμφωνία με τη βιογραφία του. Τον θάνατο του πρωταγωνιστή του έργου θα ακολουθήσουν και πάλι όμως γεννήσεις, αφού η Χριτ και ο Πίτερ θα αποκτήσουν δύο γιους, τον Φρανς και τον Γιαν. Η γέννησή τους δεν περιγράφεται άμεσα, αλλά η πληροφορία δίνεται έμμεσα στον αναγνώστη όταν η Τάνεκε επισκέπτεται τη Χριτ στην κρεαταγορά κι εκείνη περιτριγυρίζεται από το μικρό της παιδί: «Με είχε ανακαλύψει ο μικρούλης Φρανς και είχε κρεμαστεί πάνω μου. Του χάιδεψα το κεφάλι με τις κατάξανθες μπούκλες, σαν του πατέρα του. "Α, εδώ είσαι λοιπόν",

έκανα. "Πού πήγε ο Γιαν με τη γιαγιά;"» (307). Κατ' αυτόν τον τρόπο, θάνατος και ζωή λειτουργούν και πάλι σε ένα σχήμα κυκλικό αφήνοντας σαν επίλογο την ελπίδα.

5.Β Δευτερεύοντα θέματα

5.Β.1 Οικογενειακές και ματεριαλιστικές αξίες

Στο μυθιστόρημα διαγράφεται μια βαθμιαία πορεία της Χριτ από τις παραδοσιακές οικογενειακές αξίες προς άλλες ματεριαλιστικές˙ δηλαδή σε αξίες που θέτουν ως προτεραιότητα τον πλούτο, τα υλικά αγαθά και τις πολυτέλειες, τη φήμη και το κοινωνικό στάτους (Tiberius, 2010: xxiv). Στην πρώτη ενότητα «1664» η ηρωίδα είναι ακόμα στενά συνδεδεμένη με την οικογένειά της, οι δεσμοί είναι ισχυροί και η απουσία της από το πατρικό τής δημιουργεί νοσταλγικά συναισθήματα. Η σχέση της με το παρελθόν είναι ακόμα ζεστή και παρατηρείται συχνά μια εξιδανίκευσή του. Ωστόσο, μέσα από την εργασία της ως υπηρέτριας αλλά κυρίως λόγω της διείσδυσής της στον κόσμο του Βερμέερ, η Χριτ αρχίζει σταδιακά να αποξενώνεται από την οικογένειά της, να εκτιμά τις υλικές ανέσεις και να μεγαλοπιάνεται. Η κοινωνική της κινητικότητα δεν αρκεί για να δικαιολογήσει αυτή τη μεταστροφή, αλλά συνδράμουν καταλυτικά σε αυτήν η μύηση στον κόσμο της ζωγραφικής και η συναισθηματική της εμπλοκή με τον Βερμέερ. Όμως, η ίδια η ζωή αποκαθιστά στο τέλος την όποια αδικία και προσγειώνει τη Χριτ στην πραγματικότητα, δίνοντάς της παράλληλα καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας της προειδοποιητικά σημάδια για την πλάνη στην οποία βρίσκεται.

5.Β.1.1 Οικογενειακοί δεσμοί

Κατά τη φυγή της από το πατρικό η Χριτ κατακλύζεται, λοιπόν, από συναισθήματα νοσταλγίας. Οι δεσμοί με την οικογένεια είναι ακόμα πολύ ισχυροί κι έτσι, στον δρόμο για την οικία των Βερμέερ αναπολεί σκηνές της παιδικής της ηλικίας, όπως τα παιχνίδια που συνήθιζε να παίζει με τα αδέρφια της στο κανάλι ή στο πέτρινο αστέρι στο κέντρο της πλατείας: «Ο Φρανς, η Άχνες κι εγώ συνηθίζαμε να καθόμαστε στις όχθες του καναλιού, να πετάμε μέσα διάφορα πράγματα [...] και να φανταζόμαστε πάνω σε τι θα χτυπήσουν φτάνοντας στο βυθό» (23), «Το αγαπημένο μας παιχνίδι ήταν να διαλέγει κάποιος μια ακτίνα του αστεριού κι ο άλλος να λέει το όνομα ενός πράγματος [...] κι ύστερα να ξαμολιόμαστε προς την κατεύθυνση της ακτίνας μέχρι να το βρούμε» (25). Αναλαμβάνοντας στη συνέχεια εργασία στους Βερμέερ, αναζητά στο περιβάλλον κάποιο συνδετικό κρίκο με την οικογένειά

της. Παρατηρώντας, λοιπόν, τα πλακάκια στους τοίχους της κουζίνας ή του στούντιο, ευελπιστεί να αναγνωρίσει κάποιο έργο του πατέρα της. Αυτή η ανάγκη σύνδεσης με την προηγούμενη ζωή, αλλά και διατήρησης των οικογενειακών δεσμών, δεν ικανοποιείται: «Τα παρατήρησα πολύ προσεκτικά, αλλά κανένα δεν ήταν έργο του πατέρα» (47), «Δεν ήταν έργα του πατέρα μου» (53). Η ίδια λαχτάρα για την οικογένεια επηρεάζει και τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τον χώρο. Κατά την επιστροφή της λοιπόν μετά την πρώτη εβδομάδα εργασίας, της δημιουργείται η εντύπωση ότι κάτι το διαφορετικό υπάρχει στη γειτονιά της˙ λες και το γνώριμο τοπίο των οικογενειακών της στιγμών φαντάζει πλέον κάπως ανοίκειο μα ομορφότερο, ενώ με μια ανιμιστική λογική, ακόμα και τα δέντρα προσμένουν τον ερχομό της: «Όταν έστριψα και μπήκα στο δρόμο μας, μου φάνηκε αλλαγμένος, παρ' όλο που έλειπα μόνο μία εβδομάδα. Το φως έμοιαζε πιο ζωηρό, το κανάλι κάπως φαρδύτερο. Τα πλατάνια στις όχθες του στέκονταν τελείως ακίνητα, σαν φρουροί που με περίμεναν σε στάση προσοχής» (71). Από τα παραπάνω γίνεται σαφές ότι τον πρώτο καιρό η έννοια της οικογένειας διαδραματίζει ακόμη σημαντικό ρόλο στη ζωή της Χριτ.

5.Β.1.2 Ματεριαλιστικές αξίες και αποξένωση

Η υιοθέτηση ματεριαλιστικών αξιών στη ζωή ενός ατόμου επηρεάζει τις σχέσεις του με τους οικείους, αλλά και την κοινότητα. Μειώνοντας την ενσυναίσθηση, οι ματεριαλιστικές αξίες καθιστούν τις διαπροσωπικές σχέσεις περισσότερο συγκρουσιακές (Kasser, 2002: 75, 89). Υπολογίζοντας σταδιακά την αξία των υλικών πραγμάτων στην οικία των Βερμέερ, η Χριτ αποξενώνεται από την οικογένειά της και πληγώνει ανεπανόρθωτα κάποια από τα μέλη της.

Παρά την αρχική της συναισθηματική προσκόλληση στην οικογένεια, η Χριτ παρουσιάζει σιγά – σιγά κάποια εσωτερική μεταστροφή και συγκεκριμένα, κάποια αρέσκεια για το καινούργιο της περιβάλλον και τις ανέσεις που της παρέχει, σαν να αποδεσμεύεται με άλλα λόγια από τις οικογενειακές αξίες και να δίνει προβάδισμα σε άλλες ματεριαλιστικές. Παραδέχεται, για παράδειγμα, ότι αν και η μητέρα της είναι καλύτερη μαγείρισσα, έχει πλέον εξοικειωθεί με το άφθονο φαγητό εκεί: «[...] μα είχα ήδη συνηθίσει στο κρέας και στο καλό ψωμί από σίκαλη. Αν και η μητέρα μου ήταν πολύ καλύτερη μαγείρισσα από την Τάνεκε, το μαύρο καρβέλι μας ήταν ξερό και τα βραστά λαχανικά κάπως άνοστα χωρίς το λίπος από το κρέας» (74). Ταυτόχρονα, συνειδητοποιεί τη λιτότητα και την ανιαρότητα του πατρικού της σε αντίθεση με τη φανταχτερή πολυτέλεια της οικίας των Βερμέερ: «Ακόμα και το δωμάτιο μου φάνηκε διαφορετικό – χωρίς μαρμάρινα πλακάκια στο πάτωμα, χωρίς μεταξωτές κουρτίνες και δερμάτινες πολυθρόνες. Εδώ τα πάντα ήταν απλά και καθαρά, χωρίς καμιά

διακόσμηση. Τ' αγαπούσα, γιατί μου ήταν γνώριμα, αλλά ταυτόχρονα καταλάβαινα τη μονοτονία τους» (74-75). Η εξιδανίκευση της οικογενειακής της ζωής φαίνεται κατά κάποιον τρόπο να αντιστρέφεται και η φτώχεια του πατρικού να θεωρείται μειονέκτημα στην εικόνα της.

Η αποξένωση της Χριτ από την οικογένειά της είναι μια άμεση απόρροια των υλιστικών αξιών όσον αφορά στις διαπροσωπικές σχέσεις και φωτίζεται ιδιαίτερα μέσα από την πορεία της σχέση της με τη μικρότερή της αδερφή Άχνες. Το μικρό κορίτσι δυσκολεύεται συναισθηματικά να δεχτεί τον αποχωρισμό της από τη Χριτ, όπως την είχε επηρεάσει και η προγενέστερη φυγή του Φρανς στο εργοστάσιο. Η λαχτάρα να συναντήσει την αδερφή της είναι τόσο μεγάλη που κατά την πρώτη επιστροφή της Χριτ στο πατρικό πηγαίνει τρέχοντας προς το μέρος της: «Η Άχνες ήταν καθισμένη στο παγκάκι μπροστά στην πόρτα μας. Μόλις με είδε, έβαλε μια φωνή προς τα μέσα, "Ήρθε, ήρθε!" κι έτρεξε και μ' έπιασε απ' το χέρι» (71). Όμως, η Χριτ προδίδει με τον πιο άσχημο τρόπο την αδυναμία στο πρόσωπό της. Ένα πρωί καθώς επισκέπτεται με τη Μάρτσε την ψαραγορά, αντιλαμβάνεται ότι η Άχνες τις παρακολουθεί. Έχοντας αποκρύψει την ύπαρξη ενός συνομηλίκου κοριτσιού στην οικογένεια των Βερμέερ, με τη λαθεμένη εντύπωση ότι θα την προστάτευε, η Χριτ φέρνει την αδερφή της αντιμέτωπη με την πικρή αλήθεια. Συνάμα, παραδέχεται την εσωτερική της μεταστροφή και την έλξη που η νέα ζωή της ασκεί:

> Χαμογέλασα κι εκείνη τη στιγμή είδα ξαφνικά την Άχνες να στέκεται πλάι μας διστακτικά, με τα μάτια καρφωμένα στη Μάρτσε. Δεν της είχα πει ακόμα πως υπήρχε στο σπίτι ένα κορίτσι στην ηλικία της – αν το μάθει, σκεφτόμουν, θ' αναστατωθεί, θα νιώσει πως κάποια άλλη πήρε τη θέση της. Όταν επισκεπτόμουν τους δικούς μου, μερικές φορές ένιωθα αμήχανα, δεν ήθελα να τους πω τίποτα. Η καινούργια μου ζωή είχε αρχίσει να αντικαθιστά την παλιά. (82)

Σοκαρισμένη από το όλο περιστατικό κι από την αλλοπρόσαλλη περιφρόνηση της Χριτ προς εκείνη, η Άχνες εξαφανίζεται αστραπιαία. Δίχως να σκεφτεί στο ελάχιστο τις συνέπειες της συμπεριφοράς της στην ψυχολογία της Άχνες και με μια απερίσκεπτα αλαζονική διάθεση, η Χριτ ομολογεί: «Είχα δύο οικογένειες τώρα, και δεν έπρεπε να μπλέκω τη μια με την άλλη» (83).

Ο διχασμός της ανάμεσα στις δύο οικογένειες δεν διαρκεί πολύ. Σύντομα η ηρωίδα αρνείται κυριολεκτικά τους δικούς της. Η νέα της ζωή κερδίζει μέρα με τη μέρα έδαφος και η αποξένωση και αποδέσμευση από τους οικογενειακούς δεσμούς δεν είναι παρά αναπόφευκτη. Φτάνει, μάλιστα, στο σημείο να ταυτίσει, έστω και εκ παραδρομής, την έννοια της

οικογένειας με τη φαμίλια του Βερμέερ: «"Πού μένουν οι δικοί σου;", "Στην οδό Άουντε Λάνγκντεκ, στη συνοικία των Καθολικών", "Όχι, όχι, εννοώ η *δική σου οικογένεια*"» (93). Την ύβρη που κατά μία έννοια διαπράττει ακολουθεί η είδηση της πανούκλας και η απώλεια της Άχνες για να αποκαταστήσει συμβολικά την αδικία και να προσγειώσει έστω και παροδικά τη Χριτ στην πραγματικότητα. Ο θάνατος της Άχνες σημαίνει μάλιστα στο μυθιστόρημα και έναν άλλο μεταφορικό θάνατο˙ τον θάνατο της παλιάς αθώας Χριτ και του δεσμού της με την οικογένεια. Αυτή η θέση ενισχύεται και από τις αιχμές της μητέρας της ότι το κακό που τους βρήκε δεν ήταν παρά Θεία Δίκη για την υπερηφάνεια τους: «Ο Θεός μας τιμώρησε που περηφανευόμαστε για την καλή μας τύχη [...] Αυτό δεν πρέπει να το ξεχνάμε ποτέ» (112).

Πέρα από τη Χριτ ένα ακόμα μέλος της οικογένειας αποκόπτεται σταδιακά από αυτήν και τις αξίες της εξαιτίας του ματεριαλισμού, ο Φρανς. Μετά τον θάνατο της Άχνες, η Χριτ παρέα με τον αδερφό της επισκέπτονται τις Κυριακές τους γονείς τους σε μια προσπάθεια να τους ευθυμήσουν λιγάκι. Όμως κανένας τους δεν αισθάνεται άνετα πλέον εκεί: «Ο Φρανς δυσκολευόταν ακόμα πιο πολύ από μένα στις επισκέψεις [...] Νομίζω πως τον τραβούσα με το ζόρι στο σπίτι, σε μια προσπάθεια να ξαναδεθούμε σαν οικογένεια, όπως παλιά. Μάταιος κόπος» (112-113). Η σχέση του Φρανς με τους γονείς του δεν είναι ωστόσο η μόνη που επηρεάζεται. Με έναν ιδιαίτερα συμβολικό τρόπο η Σεβαλιέ καταγράφει στο μυθιστόρημα την παράλληλη πορεία των δύο αδελφιών στη ζωή μέσα από ένα πλακάκι που είχε δημιουργήσει ο πατέρας τους: «Ήταν μια απλή παράσταση δυο παιδιών, ενός κοριτσιού κι ενός μικρότερου αγοριού [...] Περπατούσαν απλώς πλάι πλάι, κι έμοιαζαν πολύ μ' εμένα και τον Φρανς όταν κάναμε βόλτες» (21-22). Κατά τη φυγή της Χριτ από το πατρικό το συγκεκριμένο πλακάκι είναι μάλιστα το μόνο αντικείμενο που παίρνει από τον πατέρα της σαν οικογενειακό ενθύμιο: «Για να σου θυμίζει το σπίτι σου [...] Να σου θυμίζει εμάς» (21). Η τύχη, όμως , που αυτό έχει στην οικία των Βερμέερ δεν είναι καλή, σηματοδοτώντας με τη σειρά του την άσχημη εξέλιξη στη σχέση της Χριτ με τον αδερφό της. Μια Κυριακή, λοιπόν, καθώς η Χριτ βρίσκεται στο κελάρι, ανακαλύπτει ότι τα πράγματά της έχουν παραβιαστεί. Προς δυσάρεστη έκπληξή της, η Κορνέλια έχει σπάσει το πλακάκι. Μια ενέργεια σαν αυτήν τη συντρίβει όχι τόσο για την καταστροφή του κεραμικού όσο για τον τρόπο με τον οποίο το σώμα του αδερφού της στην εικόνα διαχωρίζεται πια από το δικό της:

> Μόλις το ξετύλιξα, είδα το πλακάκι σπασμένο στα δύο. Είχε σπάσει με τέτοιον τρόπο, που τα δυο παιδιά χώρισαν, και τώρα το αγόρι κοίταζε πίσω του στο πουθενά, ενώ το κορίτσι προχωρούσε ολομόναχο με το πρόσωπο κρυμμένο πίσω απ' το σκουφάκι του [...]

> Αν είχε σπάσει αλλιώς το πλακάκι, χωρίζοντας τα κεφάλια μας απ' το σώμα, θα με είχε στενοχωρήσει λιγότερο. (141)

Με την αταξία αυτή η Κορνέλια είναι σαν να σπάει μεταφορικά τους δεσμούς ανάμεσα στη Χριτ και τον Φρανς, σαν κατά μία έννοια η Χριτ να απομένει μόνη στον κόσμο και να μεταμορφώνεται σε ένα κορίτσι χωρίς παρελθόν. Το κακό που αυτή η ενέργεια προμηνύει δεν αργεί να πραγματοποιηθεί. Με το πέρασμα του χρόνου ο Φρανς παρουσιάζεται να οικειοποιείται συμπεριφορές που δεν αρμόζουν στην οικογένειά τους. Γοητευμένος από τα χρήματα και τις πολυτέλειες αφήνεται η υπόνοια ότι αναζητά την εύκολη ζωή: «Τον τελευταίο καιρό τον είχε πιάσει μια μανία με τα λεφτά. Με ρωτούσε για την αξία των πραγμάτων στο σπίτι της Άουντε Λάνγκντεκ [...] φοβόμουν πως το μυαλό του πήγαινε σε άλλους δρόμους για να εξασφαλίσει τα προς το ζειν» (194). Η ερωτική εμπλοκή του ακόμα με τη γυναίκα του αφεντικού του έχει ως αποτέλεσμα την τιμωρία του και την οριστική του απομάκρυνση όχι μόνο από το εργοστάσιο, αλλά και από το ίδιο το Ντελφτ. Με τη φυγή του η Χριτ συνειδητοποιεί γρήγορα ότι το σπάσιμο του πλακιδίου δεν ήταν παρά ένας κακός οιωνός, αφού αποχωρίζεται οριστικά τον αδερφό της και απομένει μονάχη στον κόσμο: «Πού να το ήξερε η Κορνέλια όταν έσπασε το πλακάκι μ' εμένα και τον Φρανς πως θα δικαιωνόταν μια μέρα – πως ο Φρανς θα ξέκοβε από μένα και την οικογένεια. Θα τον ξανάβλεπα άραγε ποτέ; Και τι θα έλεγαν οι γονείς μας; Δεν είχα νιώσει ποτέ τόσο μόνη» (279).

5.Β.1.3 Η πλάνη

Στην τελευταία συνάντηση με τον αδερφό της η Χριτ εκφέρει κάποια λόγια που θα μπορούσαν να απευθύνονται και στον ίδιο της τον εαυτό: «Φρανς! Πώς μπόρεσες να φερθείς τόσο ανόητα; Αφού το ήξερες πως δεν είναι γυναίκα της σειράς σου. Αν είναι δυνατό να διακινδυνεύεις τη θέση σου για κάτι τέτοιο!» (234). Σε ένα παράλληλο σύμπαν με τις επιλογές του αδερφού της, η Χριτ συμμετέχει εξίσου σε μια παρόμοια πλάνη, γοητευμένη από τη μεγάλη ζωή και τις πολυτέλειες. Ο σταδιακός εναγκαλισμός υλιστικών αξιών από μέρους της γίνεται αντικείμενο κριτικής και νουθεσίας τόσο από τους γονείς της όσο και από τον Πίτερ: «Από τότε που δουλεύεις εκεί, αλλάξανε τα μυαλά σου [...] Ξέχασες ποια είσαι κι από πού έρχεσαι. Είμαστε μια ευυπόληπτη Προτεσταντική οικογένεια και τις ανάγκες μας δεν τις κανονίζουν ούτε τα πλούτη ούτε οι μόδες» (195), «Σ' έχουμε χάσει κιόλας, Χριτ. Σε χάσαμε από την ώρα που έγινες υπηρέτρια» (170), «Έχεις μπλέξει σε λάθος μέρος, Χριτ [...] Είναι άλλος κόσμος αυτοί» (225). Όμως, αυτός ο κόσμος στον οποίο δεν ανήκει είναι ο κόσμος των φαντασιώσεών της, ένας κόσμος μέσα στον οποίο μπορεί να

φοράει γούνες και μαργαριτάρια και να μετέχει στα έργα του Βερμέερ, δραπετεύοντας έστω και νοητά από την ταπεινή ζωή μιας υπηρέτριας:

> Μερικές φορές τραβούσα μια από κείνες τις καρέκλες με τις λιονταροκεφαλές κοντά στο τραπέζι και καθόμουν μες το σκοτάδι, με τους αγκώνες στηριγμένους στο μπλε και κόκκινο τραπεζομάντιλο. Φανταζόμουν πως φοράω το κιτρινόμαυρο γιλέκο και τα μαργαριτάρια και πως κρατάω ένα ποτήρι κρασί καθισμένη στο τραπέζι απέναντί του. (159-160)

Οι πέρλες όμως που φαντασιώνεται λειτουργούν στο τέλος ως το μέσο τιμωρίας της για την προδοσία των οικογενειακών της αξιών. Με ένα ζευγάρι μαργαριταρένια σκουλαρίκια η Χριτ ταπεινώνεται μπροστά στην Καταρίνα και ως διά μαγείας ο συννεφένιος κόσμος που είχε πλάσει γκρεμίζεται μονομιάς. Με αυτόν τον τρόπο, επανεντάσσεται στην κοινωνία έχοντας ανακαλύψει το πραγματικό νόημα της ζωής, αρνούμενη τη ματαιότητα των υλικών πραγμάτων και επαναπροσδιορίζοντας πλέον την ταυτότητά της με τις ιδιότητες της συζύγου και μητέρας.

5.Β.2 Το Ντελφτ του 17ου αιώνα

Η ζωή στο Ντελφτ και συγκεκριμένα, κάποιες πτυχές της οικονομικής δραστηριότητας και της αρχιτεκτονικής, αποτελούν ένα δευτερεύον θέμα του μυθιστορήματος. Η οικονομία του Ντελφτ τον 17ο αιώνα βασιζόταν στην παραγωγή πλακιδίων σε εργοστάσια κεραμικών που ιδρύθηκαν στις εγκαταστάσεις της προγενέστερης βιομηχανίας ζυθοποιίας που είχε ωστόσο εκλείψει. Η βιομηχανία πλακιδίων ξεκίνησε περίπου το 1600 και αφορούσε αρχικά στην ενίσχυση των τοίχων με πλακάκια για την προστασία τους από την καθημερινή φθορά. Αργότερα όμως εξελίχθηκε και στον τομέα της διακόσμησης με αποτέλεσμα κατά τα τέλη του 17ου αιώνα τα πλακάκια του Ντελφτ να εξάγονται μέχρι και τις Ινδίες (Millner Kahr, 2018: 197). Τα πρώιμα συνηθέστερα διακοσμητικά μοτίβα ήταν πολύχρωμα λουλούδια όπως η τουλίπα, φυλλώματα, και φρούτα όπως το ρόδι και τα σταφύλια, σε αποχρώσεις του πράσινου, του πορτοκαλί και του σκούρου μπλε του κοβαλτίου. Αργότερα προστέθηκαν τα μοτίβα ζώων, πουλιών και ανθρώπινων μορφών σε ένα φόντο λευκό, τα πλακάκια με στρατιώτες, αλλά και τα δημοφιλή γαλανόλευκα με τις βουκολικές ή βιβλικές τους σκηνές (Wilcoxen, 1987: 70-71). Ιδιαίτερα ήταν επίσης και τα πλακάκια που απεικόνιζαν σκηνές από το παιχνίδι παιδιών (O' Bryan, 2019: 52).

Στο μυθιστόρημα της Σεβαλιέ η παραγωγή πλακιδίων παρουσιάζεται μέσα από την επαγγελματική ενασχόληση του πατέρα της Χριτ, αλλά και του αδερφού της Φρανς που

πηγαίνει να μαθητεύσει σε ένα εργοστάσιο κεραμικών. Με λίγα λόγια, η συγγραφέας επιλέγει να ενσωματώσει στοιχεία από την οικονομία του Ντελφτ μέσα από τα χαρακτηριστικά κάποιων ηρώων της. Κατά την περιγραφή του πατέρα της Χριτ, για παράδειγμα, παρελαύνουν μπροστά από τον αναγνώστη τα συνηθέστερα μοτίβα αυτής της κεραμικής τέχνης σε συνδυασμό με το επικρατέστερο γαλάζιο χρώμα: «Ο πατέρας ήταν τεχνίτης πορσελάνης, τα δάχτυλά του είχαν ακόμα γαλάζιους λεκέδες από τους αμέτρητους ερωτιδείς, τις νεαρές υπηρέτριες, τους στρατιώτες, τα καράβια, τα παιδιά, τα ψάρια, τα λουλούδια και τα ζώα που σχεδίασε, στίλβωσε κι έψησε πάνω στα διάσημα πλακάκια του τόπου μας» (16).

Πέρα από την κεραμική τέχνη που αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος της οικονομίας στο Ντελφτ, μας δίνεται και μια ακόμη εικόνα της ζωής στην πόλη και ειδικά της Αγοράς. Ο αναγνώστης πληροφορείται αρχικά ότι στο κανάλι της πόλης έπλεαν μαούνες που μετέφεραν προϊόντα προς το παζάρι: «Πέρασε μια βάρκα με ποταμίσια ψάρια για τα ψαράδικα στη γέφυρα Χερόνιμους. Παρακάτω άλλη μια, φορτωμένη μέχρι πάνω με πορσελάνινα πλακάκια, είχε χαμηλώσει μες στο νερό απ' το βάρος» (23). Στη συνέχεια, παρουσιάζεται η κεντρική πλατεία της Αγοράς που ακόμα και τις καθημερινές έσφυζε από ζωή, καθώς άλλοι μετακινούνταν στο πλαίσιο της εργασίας τους, άλλοι ψώνιζαν, ενώ άμαξες διέσχιζαν τους πολυσύχναστους δρόμους:

> [...] περνούσε από την πλατεία αρκετός κόσμος πηγαίνοντας για κάποια δουλειά – για κρέας στη στοά των κρεοπωλείων, για ψωμί στο φούρνο, ή μεταφέροντας ξυλεία για ζύγισμα στην κρατική ζυγαριά. Τα παιδιά έτρεχαν για τα θελήματα των γονιών τους, οι μαθητευόμενοι για τα θελήματα των αρχιμαστόρων, οι υπηρέτριες για τα θελήματα των αφεντικών. Άλογα και κάρα περνούσαν με θόρυβο στο λιθόστρωτο. (24)

Τέλος, η Χριτ αναφέρεται και σε δύο βασικά κτίρια της πόλης που δέσποζαν στα αριστερά και στα δεξιά της κεντρικής πλατείας, δηλαδή στη Νέα Μητρόπολη και στο Δημαρχείο «με την επίχρυση διακόσμηση στην πρόσοψη», «τα λευκά μαρμάρινα πρόσωπα» και «τα μικρά αετώματα στα παράθυρα» (24), ενώ κάποιες αρχιτεκτονικές πληροφορίες παρέχονται για το ευρύτερο τοπίο αλλά και τη δόμηση των κατοικιών: «τα στενά τουβλόχτιστα σπίτια», τις «μυτερές κόκκινες στέγες», τον «υδάτινο δρόμο του καναλιού» και τις «πύλες της πόλης» (24-25). Με αυτές τις σύντομες αναφορές σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα θέματα ιστορικού χαρακτήρα ζωντανεύει το Ντελφτ του 17ου αιώνα και ο κόσμος του.

5.Β.3 Πραγμοποίηση και αντικειμενοποίηση

Πραγμοποίηση είναι σύμφωνα με τη μαρξιστική θεωρία του Lukàcs η αντιμετώπιση των κοινωνικών σχέσεων ως πράγματα. Με άλλα λόγια, η πρακτική της αγοράς να αποδίδει κάποια χρηματική αξία στα αγαθά, μια τιμή που καθορίζει ακόμα και την ύπαρξή τους, μεταφέρεται στο ευρύτερο κοινωνικό πεδίο (Freenberg, 2020: 13, 15). Η πραγμοποίηση σχετίζεται άμεσα με την αντικειμενοποίηση, που όπως ανέδειξε η Nussbaum μπορεί να εκφραστεί με τη μορφή της μεταχείρισης ενός ανθρώπου ως εμπόρευμα και μέσο επίτευξης κάποιου σκοπού. Αρνούμενη την ανθρώπινη αυτονομία, ακεραιότητα και υποκειμενικότητα, η αντικειμενοποίηση μπορεί να συμπεριλάβει και την ανταλλαγή ενός ανθρώπου με υλικά αντικείμενα (Sissa, 2018: 24-25).

Η ανάγκη και η ανέχεια μπορεί να οδηγήσουν τους ανθρώπους σε θεωρήσεις της ζωής που δεν είναι ηθικές. Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο αναδύεται στο μυθιστόρημα το δευτερεύον θέμα της πραγμοποίησης και της αντικειμενοποίησης με μια μεταφορική αντιμετώπιση της Χριτ ως εμπορεύματος. Αυτή η ιδέα ενσαρκώνεται κυρίως στη σχέση των γονιών της με τον Πίτερ, αλλά δευτερευόντως και στη σχέση του Βερμέερ με τον Φαν Ράιβεν. Οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες παίρνουν το ρόλο των συναλλασσόμενων με αντικείμενο και εμπόρευμα τη Χριτ. Ξεκινώντας από τον ζωγράφο και τον πάτρωνά του μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι ο πίνακας *Το Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι* δεν ήταν το αποτέλεσμα κάποιας οικονομικής μόνο συνδιαλλαγής, αλλά και μιας συμφωνίας ανάμεσα στους δύο για να αποτρέψει ο Βερμέερ την παράδοση της Χριτ στα χέρια του Φαν Ράιβεν ως κτήμα και εμπόρευμα: «“Δεν πιστεύω να ξέχασες την υπόσχεσή σου”, είπε ο Φαν Ράιβεν στον κύριο. Εκείνος τινάχτηκε σαν να τον τσίμπησε μύγα. “Όχι”, απάντησε με μια μικρή καθυστέρηση» (236).

Από την άλλη, οι γονείς της Χριτ κάνουν στην άκρη τις όποιες ηθικές αναστολές και παραδίδουν την κόρη τους στις ερωτικές επιθυμίες του Πίτερ για να εξασφαλίσουν τον βιοπορισμό και ένα καλύτερο μέλλον. Αυτή η εμπορική ουσιαστικά συναλλαγή γίνεται γρήγορα αντιληπτή από την ηρωίδα. Για παράδειγμα, μπροστά στην παράλογη για την οικονομική τους κατάσταση επιμονή των γονιών της να καλέσουν τον Πίτερ σε γεύμα, η Χριτ συνειδητοποιεί ότι οι θυσίες που κάνουν κατά τη διάρκεια της βδομάδας εξυπηρετούν έναν συμφεροντολογικό σκοπό˙ να ανταλλάξουν την ίδια με την τροφή που ένας χασάπης θα τους παρείχε: «Αν και δεν θα μου το έλεγαν ποτέ, πρέπει να έβλεπαν το γεύμα του Πίτερ σαν ένα τρόπο να εξασφαλίσουμε όλα τα μελλοντικά μας γεύματα. Η γυναίκα του χασάπη – και φυσικά κι οι γονείς της – τρώει πάντα καλά. Λίγη νηστεία τώρα, ένα γεμάτο στομάχι αύριο»

(173). Αυτή η πεποίθηση της Χριτ επιβεβαιώνεται και μετά το γεύμα στο πατρικό, όταν η μητέρα την ωθεί να ξεμοναχιαστεί μαζί του: «Την ώρα που έφευγε ο Πίτερ, η μητέρα μού ψιθύρισε να τον ξεπροβοδίσω μέχρι την άκρη του δρόμου [...] Ένιωθα σαν να με είχαν σπρώξει με το ζόρι οι γονείς μου στο δρόμο, πως είχε κλειστεί μια συμφωνία κι εγώ είχα περάσει από τα χέρια τους στα χέρια ενός άντρα» (174). Με λίγα λόγια, η Χριτ αισθάνεται πως μια αγοραπωλησία έχει λάβει χώρα με την ίδια να αποτελεί το πολύτιμο αγαθό που οι γονείς της πουλούν.

Η αντιμετώπιση της Χριτ ως εμπόρευμα δεν είναι ωστόσο μονόπλευρη, από μέρους δηλαδή των γονιών της. Αντιθέτως, όπως σε κάθε συναλλαγή υπάρχει αμοιβαιότητα. Ο Πίτερ γνωρίζοντας την οικονομική πίεση της οικογένειας της Χριτ, την εκμεταλλεύεται για να επισπεύσει τον γάμο. Έτσι, καθώς η Χριτ δεν ενδίδει ολοκληρωτικά στις σεξουαλικές του επιθυμίες, επικαλούμενη συχνά το νεαρό της ηλικίας της, ενοχλημένος της υπενθυμίζει την οικονομική εξάρτηση: «Δεν περιμένουν όλοι να μεγαλώσουν για να παντρευτούν. Και οι γονείς σου μ' έχουν ανάγκη» (247). Με αυτά τα λόγια η ηρωίδα δεν έχει πλέον καμία αμφιβολία για την εμπορευματοποίηση του εαυτού της: «Ήταν η πρώτη φορά που μιλούσε για τη φτώχεια των γονιών μου και την εξάρτησή τους απ' αυτόν – την εξάρτησή τους που έγινε και δική μου εξάρτηση. Η ανάγκη τούς έκανε να δέχονται το κρέας που τους έφερνε κι έστελνε κι εμένα στο σοκάκι μαζί του τις Κυριακές» (247).

Η συγγραφέας, όμως, δεν εγκαταλείπει τη Χριτ στη μοίρα της αλλά αποτινάζει τον ρόλο του θύματος από πάνω της. Παρά το γεγονός ότι ακόμα και μέσα στο γάμο ο Πίτερ αναφέρεται στην εμπορική αξία της Χριτ με αφορμή το χρέος των Βερμέερ σε εκείνον μετά τη φυγή της, «Μας χρωστούσαν ακόμα δεκαπέντε φιορίνια. Ο Πίτερ δεν τους τα ζήτησε ποτέ. "Είναι η τιμή που πλήρωσα για σένα", με πείραζε πότε πότε. "Τώρα ξέρω πόσο κάνει μια υπηρέτρια: δεκαπέντε φιορίνια"» (307), η Χριτ διαγράφει εμπράκτως και αυτή τη συναλλαγή. Παίρνοντας τα μαργαριταρένια σκουλαρίκια στα χέρια της σε συμφωνία με τη διαθήκη του Βερμέερ, σπεύδει στη μαύρη αγορά και τα ανταλλάσει με χρήματα. Με το ποσό που αποκτά μπορεί πλέον να ξεχρεώσει τον Πίτερ και να ανακτήσει για πάντα την ελευθερία της: «Ο Πίτερ θα έμενε ικανοποιημένος με τα υπόλοιπα δεκαπέντε, που τακτοποιούσαν το χρέος. Έτσι δεν θα του είχα κοστίσει τίποτα. Μια υπηρέτρια είναι πάντα τζάμπα» (324-325).

5.Β.4 Ζηλοφθονία και αντιπάθεια

Επιγραμματικά αξίζει να αναφερθεί και ένα ακόμα δευτερεύον θέμα του βιβλίου που είναι η ζήλια που αισθάνεται η υπηρέτρια Τάνεκε απέναντι στη Χριτ, αλλά και η αντιπάθεια της

Καταρίνα και της Κορνέλια στο πρόσωπό της. Από την πρώτη συνάντησή τους στην οικία των Βερμέερ η μεγαλύτερη υπηρέτρια είναι απότομη κι απόμακρη και δείχνει να απειλείται από τον ερχομό της Χριτ: «Νιώθει κιόλας να απειλείται από την παρουσία μου, σκέφτηκα. Αν την αφήσω, θα μου κάνει τη ζωή δύσκολη» (30). Η αποκλειστική πρόσβαση στο στούντιο που παραχωρείται στη Χριτ είναι ένας ακόμα λόγος που εντείνει τα ζηλόφθονα συναισθήματα της Τάνεκε: «Ναι, με ζήλευε. Είχα συγυρίσει το εργαστήριό του, ένα μέρος απαγορευμένο στην ίδια, ένα μέρος όπου, απ' ό,τι φαίνεται, κανείς δεν μπορούσε να μπει εκτός από μένα και τη Μαρία Θινς» (60). Για τον ίδιο λόγο, η Χριτ εισπράττει και την αντιπάθεια της Καταρίνα αλλά και λόγω του ενδιαφέροντος του ζωγράφου από την πρώτη τους κιόλας συνάντηση στο πατρικό: «Απέφευγα όσο μπορούσα την Καταρίνα. Ήταν φανερό πως με είχε αντιπαθήσει από τη στιγμή που με είδε να κόβω λαχανικά στην κουζίνα του σπιτιού μας» (76). Την ίδια αντιπάθεια με τη μητέρα της έχει και η μικρή Κορνέλια που δεν χάνει ευκαιρία να δημιουργεί προβλήματα στη Χριτ και να την πληγώνει. Για παράδειγμα, ακόμα και μετά τον θάνατο της Άχνες εμπαίζει τον πόνο της χαρίζοντάς της μία κούκλα για την αδικοχαμένη της αδερφή: «Άπλωσε να μου δώσει μια παλιά κούκλα που κρατούσε [...] "Τη θέλεις να τη δώσεις στην αδερφή σου;" Άνοιξε διάπλατα τα μάτια της και πήρε ένα αθώο ύφος, κι αμέσως κατάλαβα πως πρέπει να κρυφάκουσε κάποιον ν΄ αναφέρει το θάνατο της Άχνες» (111).

Η ζήλια της Τάνεκε απέναντι στη Χριτ μεγαλώνει αφενός επειδή ανακαλύπτει πως η νεαρή υπηρέτρια κάνει θελήματα για τον ζωγράφο στο εργαστήριο, «Δεν μπορούσα να πω γιατί ήταν θυμωμένη μαζί μου η Τάνεκε [...] είχε ανακαλύψει τι έκανα τ' απογεύματα, όταν υποτίθεται πως έραβα ρούχα. Βοηθούσα τον κύριό μου στο εργαστήριο» (135), και αφετέρου γιατί έχει την κάλυψη της Μαρία Θινς, «Δεν έμαθα ποτέ τι είπε στην Τάνεκε η Μαρία Θινς, με ποιες απειλές ή υποσχέσεις κατάφερε να την ηρεμήσει [...] Όμως, η συμπεριφορά της απέναντί μου χειροτέρεψε, και χειροτέρεψε ηθελημένα, όχι από απερισκεψία» (164). Από την άλλη η Καταρίνα δεν κρατά ούτε τα προσχήματα και εκφράζει με τον χειρότερο τρόπο την κακία της. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι όταν ο λάγνος Φαν Ράιβεν προτείνει τη συνύπαρξή του με τη Χριτ σε έναν νέο πίνακα, η Καταρίνα χαίρεται στο ενδεχόμενο μιας σεξουαλικής κακοποίησης σε αναλογία με κάποιαν άλλη υπηρέτρια στο παρελθόν: «Τι ωραία ιδέα! Σαν τον πίνακα μ' εσάς κι εκείνη την υπηρέτρια με το κόκκινο φόρεμα. Τη θυμάστε;» (218). Η ζήλια των δύο γυναικών απέναντι στη Χριτ θα ξετυλιχθεί σε όλο το μυθιστόρημα. Ακόμα και στην τελευταία ενότητα «1676» που ακολουθεί τον θάνατο του Βερμέερ, όταν η Τάνεκε επισκέπτεται τη Χριτ στην κρεαταγορά τη φθονεί για την τύχη

της και την οικογένεια που έχει δημιουργήσει: «Η Τάνεκε κοίταξε μια τον ένα μου γιο, μια τον άλλο, και το πρόσωπό της σκλήρυνε. Μου έριξε ένα επιτιμητικό βλέμμα, αλλά δεν είπε τι σκεφτόταν» (307). Όσο για την Καταρίνα ποτέ της δεν συγχώρεσε την ένταξη της Χριτ στον κόσμο του Βερμέερ, σε έναν κόσμο στον οποίο εκείνη και τα παιδιά της δεν είχαν καμία θέση: «"Πες μου [...] γιατί δεν ζωγράφισες ποτέ εμένα;" [...] "Εσύ και τα παιδιά δεν ανήκετε σ' αυτό τον κόσμο [...] Δεν είναι ο προορισμός σας". "Ενώ ο δικός της είναι;"» (299).

6. Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Μέσα από μια προσεκτική ανάγνωση του μυθιστορήματος της Σεβαλιέ *Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι* αναδύθηκαν δέκα θεματικές κατηγορίες γύρω από τις οποίες ταξινομήθηκε το ερευνητικό υλικό. Τα θέματα διακρίθηκαν σε πρωτεύοντα και δευτερεύοντα, ανάλογα με τη βαρύτητα και την αναπαράστασή τους μέσα στο μυθιστόρημα. Πρωτεύοντα θέματα αποτέλεσαν οι κατηγορίες: «Γιοχάνες Βερμέερ: Η ζωή και το έργο του», «Ταξικές διαφορές και κοινωνιολογικά ζητήματα», «Θρησκευτικές διαφορές: Καθολικοί και Προτεστάντες», «Εικαστική αντίληψη και μύηση στον κόσμο της ζωγραφικής», «Έρωτας και σεξουαλικότητα». Στα πρωτεύοντα θέματα εντάχτηκε και ο προβληματισμός της συγγραφέως γύρω από το δίπολο «Ζωή και θάνατος». Δευτερεύοντα θέματα αποτέλεσαν από την άλλη οι κατηγορίες: «Οικογενειακές και υλιστικές αξίες», «Το Ντελφτ του 17ου αιώνα», «Πραγμοποίηση και αντικειμενοποίηση», «Ζηλοφθονία και αντιπάθεια».

Η κατηγορία «Γιοχάνες Βερμέερ: Η ζωή και το έργο του» συμπεριλαμβάνει στοιχεία από τη βιογραφία και το έργο του ζωγράφου Βερμέερ, όπως αυτά αποτυπώνονται μέσα στο μυθιστόρημα. Παρατηρήθηκε, λοιπόν, ότι η συγγραφέας δημιούργησε ένα μεγάλο μέρος των χαρακτήρων της βασισμένη σε υπαρκτά πρόσωπα από τη ζωή του Βερμέερ, ενώ τοποθέτησε την κύρια δράση στο ιστορικό σπίτι της Μαρία Θινς όπου ο ζωγράφος πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ενήλικης ζωής. Ενσωμάτωσε ακόμα στο έργο τις επαγγελματικές ιδιότητες του Βερμέερ, την απομόνωσή του στο στούντιο, τη φιλία του με τον Φαν Λίουενχουκ, τα ζητήματα ψυχικής υγείας που αντιμετώπισε στο τελευταίο διάστημα της ζωής του και τέλος, τον θάνατό του και τα χρέη που κληρονόμησε η οικογένειά του. Πέρα από τη βιογραφία του, αξιοποιήθηκαν και ζητήματα της εικαστικής του τεχνοτροπίας και συγκεκριμένα, η τελειομανία και οι αργοί ρυθμοί εργασίας του που είχαν ως αποτέλεσμα μια μικρή παραγωγή έργων, η ιδιαίτερη μεταχείριση του φωτός και των τονικών διαβαθμίσεων, το ενδιαφέρον του για την οπτική και για εργαλεία όπως η camera obscura ως προς τη χρήση τους σαν βοηθητικά μέσα στη ζωγραφική, καθώς και τα υλικά που χρησιμοποιούσε, δηλαδή ο τόπος

προμήθειάς του αλλά και η παρασκευή κάποιων από αυτών στο εργαστήριό του μέσα από την κατεργασία πρώτων υλών. Αναφορικά με τους πίνακες του Βερμέερ συμπεριλήφθηκαν οχτώ από τους πιο γνωστούς του πίνακες στο έργο, παρουσιάζοντας είτε τη διαδικασία παραγωγής τους είτε παρέχοντας στον αναγνώστη πληροφορίες παρμένες από την Ιστορία και Κριτική της Τέχνης. Με αξιοθαύμαστο τρόπο τα έργα που περιέχονται στο μυθιστόρημα γίνονται μέρος της πλοκής και συνδυάζουν βιβλιογραφικές πληροφορίες με μυθοπλαστικά στοιχεία με χαρακτηριστική την προσωποποίηση των ανώνυμων γυναικών στους πίνακες του Βερμέερ.

Η κατηγορία «Ταξικές διαφορές και κοινωνιολογικά ζητήματα» εμπεριέχει όλα εκείνα τα θέματα κοινωνιολογικού περιεχομένου που αναδύονται μέσα από την ανάγνωση του έργου. Αυτά αφορούν γενικά στην κοινωνική διαστρωμάτωση, στην ταξική ανισότητα, στην κοινωνική θέση, στους ρόλους και στη σύγκρουσή τους, στις κοινωνικές προκαταλήψεις και στερεότυπα, σε έννοιες όπως το έθος μιας κοινωνικής ομάδας, αλλά και στο μορφωτικό και πολιτισμικό κεφάλαιο, στοιχεία που ομολογουμένως εντείνουν περισσότερο τις ταξικές διαφοροποιήσεις των χαρακτήρων. Καταγράφεται λοιπόν η θέση της υπηρέτριας και οι υποχρεώσεις που απορρέουν από αυτήν, η χειρωνακτική εργασία της Χριτ και το ανήκειν στην εργατική τάξη, το έθος που η πρωταγωνίστρια καλείται να έχει ως υπηρέτρια ή ως μελλοντική σύζυγος ενός χασάπη, η ταξική διαφοροποίηση μέσα από το κοινωνικό υπόβαθρο των ηρώων αλλά και μέσα από υλικά αγαθά όπως είναι τα τρόφιμα ή οι κατοικίες. Μάλιστα η ταξική ανισότητα διαφαίνεται και μέσα από τη διακόσμηση των σπιτιών, ένα στοιχείο άμεσα συνδεδεμένο με το πολιτισμικό κεφάλαιο. Η αγραμματοσύνη και ο αναλφαβητισμός της ηρωίδας σε αντιπαράθεση με τους ανθρώπους που απαρτίζουν τον κόσμο του Βερμεέρ είναι από την άλλη μία ακόμα πλευρά ταξικής διαφοροποίησης ως προς το μορφωτικό κεφάλαιο. Ενδιαφέρουσα είναι μάλιστα και μια συμβολική χρήση των χεριών, του αίματος και της βρομιάς για την ταξική διαφοροποίηση του Πίτερ και του κόσμου που ο ζωγράφος εκπροσωπεί.

Στην κατηγορία «Θρησκευτικές διαφορές: Καθολικοί και Προτεστάντες» αναδύεται η στάση των Προτεσταντών απέναντι στους Καθολικούς που αποτελούσαν θρησκευτική μειονότητα στην Ολλανδία του 17ου αιώνα, τα λατρευτικά δικαιώματα των Καθολικών, οι δογματικές διαφορές, αλλά και στοιχεία από το ομολογιακό ζήτημα στη ζωή και τέχνη του Βερμέερ, όπως η μεταστροφή του στον Καθολικισμό και η ενδεχόμενη σχέση των ρωπογραφιών του με τη θρησκεία. Καταγράφεται, λοιπόν, ένας προβληματισμός της Χριτ απέναντι στον Καθολικισμό των Βερμέερ και ένα αίσθημα απειλής του «άλλου» βασισμένο

σε στερεότυπα και προκαταλήψεις, καθώς εκείνη ανήκει στη θρησκευτική ενδοομάδα ενώ ο Βερμέερ και η οικογένειά του στην εξωομάδα. Αυτός ο προβληματισμός αφορά ιδιαίτερα την ύπαρξη πινάκων θρησκευτικού περιεχομένου στην οικία των Βερμέερ και στους Καθολικούς ναούς γενικά. Ωστόσο, μέσα από τις κοινές εμπειρίες, τα συναισθήματα αλλά και τη συζήτηση με τον ζωγράφο πάνω σε θέματα ζωγραφικής και λατρείας, η Χριτ οδηγείται σε μια ανεκτικότητα και κατανόηση του «άλλου».

Στην κατηγορία «Εικαστική αντίληψη και μύηση στον κόσμο της ζωγραφικής» εντάσσονται ζητήματα που αφορούν στην έμφυτη εικαστική ικανότητα της Χριτ και στην ακόλουθη καλλιέργεια και απόκτηση δεξιοτήτων μέσα από την παρατήρηση και μελέτη έργων του Βερμέερ, αλλά και μέσω μιας άμεσης διδασκαλίας από τον ίδιο. Η εικαστική ικανότητα της Χριτ συνεπάγεται μια χρωματική αντίληψη και μια εστίαση σε λεπτομέρειες ιδιαίτερα σε σχέση με το φως και την επίδρασή του στα αντικείμενα. Ο Βερμέερ λειτουργώντας σαν δάσκαλος, μυεί τη Χριτ στην τέχνη της ζωγραφικής αναθέτοντάς της καθήκοντα όπως η αγορά και η παρασκευή χρωμάτων, αλλά και εξοικειώνοντάς την παράλληλα με τη χρήση οπτικών εργαλείων σαν την camera obscura. Μέσα από την εργασία της στο στούντιο η Χριτ αποκτά θεωρητικές γνώσεις όπως οι ονομασίες των χρωμάτων και η ορθή εφαρμογή τους κατά τη διαδικασία δημιουργίας ενός πίνακα. Οι γνώσεις που αποκτά δεν την περιορίζουν, ωστόσο, στον ρόλο ενός παθητικού δέκτη, αλλά τις αξιοποιεί ενεργητικά μέσα από την κριτική και τις παρεμβάσεις που κάνει στα έργα του ζωγράφου. Ταυτόχρονα με την εικαστική αντίληψη της Χριτ η συγγραφέας εξυμνεί και την ιδιαίτερη εικαστική αντίληψη όλων των καλλιτεχνών.

Η κατηγορία «Έρωτας και σεξουαλικότητα» αφορά στο ερωτικό στοιχείο και στις πλευρές της σεξουαλικότητας που περιλαμβάνονται στο μυθιστόρημα. Όπως διαπιστώθηκε τα ερωτικά συναισθήματα της Χριτ για τον Βερμέερ γεννούνται μέσα από την παρερμηνευμένη οικειότητα που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο στο πλαίσιο της εργασίας της. Ο έρωτάς της εκφράζεται μέσα από την ταύτιση, την κτητικότητα, την «αυτοθυσία», καθώς και μεταφορές της θερμότητας και της φωτιάς. Παράλληλα με αυτόν τον πλατωνικό έρωτα, αναπτύσσεται και ένας σαρκικός: Ο όμορφος Πίτερ εκδηλώνει το ερωτικό του ενδιαφέρον για τη Χριτ, τη διεκδικεί, έρχεται σταδιακά σε μια σαρκική επαφή μαζί της και επιδιώκει την επισημοποίηση της σχέσης. Η συναισθηματική σύγχυση της ηρωίδας πυροδοτείται περαιτέρω από τα ανταγωνιστικά συναισθήματα του ζωγράφου μέχρι εκείνος να απομυθοποιηθεί και η ασφάλεια και ο γάμος με τον Πίτερ να αποτελέσουν τη μοναδική της επιλογή. Με έναν ιδιαίτερα συμβολικό τρόπο, η συγγραφέας διαγράφει την πορεία της

σεξουαλικής απελευθέρωσης της Χριτ μέσα από το σκουφάκι που καλύπτει τα μαλλιά της, ένα σύμβολο των καταπιεσμένων της ορμών. Με την αποκάλυψη της κεφαλής της, η Χριτ φέρνει στην επιφάνεια τη γυναικεία της φύση και απελευθερώνεται. Στην ίδια θεματική κατηγορία εντάσσονται και ζητήματα σεξουαλικής παρενόχλησης με αποκορύφωμα την απόπειρα βιασμού της ηρωίδας από τον λάγνο Φαν Ράιβεν.

Στη θεματική κατηγορία «Ζωή και θάνατος» παρουσιάζεται το δίπολο αυτών των υπαρξιακών εννοιών μέσα από τη συνύπαρξη περιστατικών θανάτων και γεννήσεων στο μυθιστόρημα. Σε συμφωνία με την πραγματικότητα, τα δύο αυτά μεγάλα γεγονότα βρίσκονται σε μια κυκλική τροχιά. Έτσι, ο θάνατος της Άχνες ακολουθείται από τη γέννηση του μικρού Φρανσίσκους. Αντίστοιχα, την απώλεια ενός παιδιού αλλά και τον θάνατο του Βερμέερ έπονται οι γεννήσεις των δύο γιων της Χριτ. Σε συμφωνία με τη λογοτεχνική χρήση του μοτίβου του θανάτου αλλά και της απώλειας χαρακτήρων ήσσονος σημασίας, ο χαμός της Χριτ έχει ένα δραματικό αποτέλεσμα, διευκολύνει την πλοκή, αλλά λειτουργεί και ως μια αφορμή επανεκτίμησης της ζωής από την ηρωίδα.

Στην κατηγορία «Οικογενειακές και υλιστικές αξίες» καταγράφεται μια σύγκρουση οικογενειακών και υλιστικών αξιών στο πρόσωπο της Χριτ, αλλά και του αδερφού της Φρανς. Το θέμα της αποδόμησης του οικογενειακού θεσμού ενσαρκώνεται μέσα από την αποξένωση των δύο αυτών ηρώων από τους γονείς τους, την έλξη που τα υλικά αγαθά και τα πλούτη αρχίζουν να ασκούν επάνω τους, αλλά και εν τέλει μέσω του οριστικού τους αποχωρισμού. Στην πρώτη ενότητα του μυθιστορήματος οι δεσμοί της Χριτ με την οικογένεια είναι ισχυροί καθώς διακατέχεται από νοσταλγικά συναισθήματα και μια τάση εξιδανίκευσης του παρελθόντος. Ωστόσο, αυτή η προσκόλληση φθίνει και η ηρωίδα δίνει προβάδισμα στη νέα της ζωή αποδομώντας την έννοια της οικογένειας και ταυτίζοντάς την με το εργασιακό της περιβάλλον. Η άρνηση της αδερφής της Άχνες και η ακόλουθη απώλειά της αποτελούν ευκαιρίες μεταμέλειας για την ύβρη που διαπράττει, όμως δεν αρκούν. Η επαναφορά στην ηθική τάξη των πραγμάτων επιτυγχάνεται μόνο όταν ο ίδιος ο κόσμος των μαργαριταριών που φαντασιώνεται την τιμωρεί. Παρόμοια συμπεριφορά παρουσιάζει και ο Φρανς που δείχνει να αναζητά τον εύκολο δρόμο στη ζωή. Η πορεία του προς τον υλισμό δεν έχει, ωστόσο, επιστροφή. Με συμβολικό τρόπο η συγγραφέας προμηνύει τη φυγή του μέσα από το σπάσιμο ενός πλακιδίου που απεικόνιζε τα δύο αδέλφια μαζί.

Η κατηγορία «Το Ντελφτ του 17ου αιώνα» περιέχει κάποια στοιχεία από την οικονομική και την αρχιτεκτονική πλευρά του Ντελφτ όπως αυτές αποτυπώνονται στο μυθιστόρημα. Σε συμφωνία με την ιστορική πραγματικότητα, ο πατέρας της Χριτ παρουσιάζεται ως ένας

εργάτης σε εργοστάσιο πλακιδίων. Τα πλακίδια του Ντελφτ με το χαρακτηριστικό γαλάζιο τους χρώμα, αλλά και τα πιο δημοφιλή τους μοτίβα, παρελαύνουν εξίσου μπροστά από τα μάτια του αναγνώστη. Αντίστοιχα, ζωντανεύει και η κεντρική πλατεία της Αγοράς με τις βάρκες που μεταφέρουν ψάρια στο παζάρι, τις άμαξες και τους ανθρώπους που τη διασχίζουν για ψώνια ή δουλειές. Η αρχιτεκτονική του Δημαρχείου, της Νέας Μητρόπολης, αλλά και των κατοικιών γενικά, φωτογραφίζεται εξίσου.

Η θεματική κατηγορία «Πραγμοποίηση και αντικειμενοποίηση» προέκυψε μέσα από την απόδοση χαρακτηριστικών μιας εμπορικής συναλλαγής στη σχέση των γονιών της Χριτ με τον Πίτερ και δευτερευόντως του Βερμέερ και του πάτρωνά του. Η οικονομική στενότητα παρουσιάζεται να ωθεί τους γονείς σε μια άρση των ηθικών φραγμών και στην παράδοση της κόρης τους στα χέρια του νεαρού χασάπη ως ένα μέσο βιοποριστικής εξασφάλισης. Παρόμοια, ο Βερμέερ τοποθετεί τη Χριτ σε μια εμπορική θέση όταν ανταλλάσει την ίδια με ένα πορτραίτο της κατά τη συνδιαλλαγή του με τον Φαν Ράιβεν. Η αντιμετώπιση της Χριτ ως εμπορεύματος διατηρείται και κατά τη διάρκεια του γάμου της ηρωίδας με αφορμή ένα χρέος των Βερμέερ στον Πίτερ, γεγονός που του παρέχει το αυθαίρετο δικαίωμα να ταυτίζει την ανθρώπινη αξία της με κάποιο χρηματικό ποσό. Ωστόσο, η συγγραφέας δεν εγκαταλείπει την ηρωίδα της· αντιθέτως, την απαλλάσσει από τη θέση του εμπορεύματος και του θύματος, δίνοντας τη δυνατότητα να αποτινάξει την όποια οικονομική πτυχή απ' την ανθρώπινή της ιδιότητα.

Τέλος, στην κατηγορία «Ζηλοφθονία και αντιπάθεια» εντάσσεται η ζηλόφθονη συμπεριφορά που αναπτύσσει η υπηρέτρια Τάνεκε απέναντι στη Χριτ και η αντιπάθεια της συζύγου του Βερμέερ Καταρίνα στο πρόσωπό της. Αντίστοιχα αρνητική είναι και η στάση της μικρής Κορνέλιας που αδράχνει κάθε ευκαιρία για να της δημιουργήσει πόνο και προβλήματα.

Συνολικά, μέσα από την ανάλυση περιεχομένου που επιχειρήθηκε με την παρούσα εργασία, αναδείχθηκε ότι *Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι* είναι ένα μυθιστόρημα που πέρα από την αναγνωστική εγρήγορση σε επίπεδο πλοκής παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς το περιεχόμενό του και τα θέματα που αναδεικνύει. Το συγκεκριμένο έργο της Σεβαλιέ αξίζει μιας ουσιαστικότερης και ενδελεχέστερης κριτικής του θεώρησης. Να σημειώσουμε πως ορισμένα από τα θέματα που αναδείχθηκαν υποδεικνύουν την ειδολογική του κατάταξη. Συνδυάζοντας βιογραφικά στοιχεία από τη ζωή του ζωγράφου Βερμέερ με ζητήματα που απασχόλησαν την ολλανδική κοινωνία στον χώρο της θρησκείας, αλλά και δίνοντας στον αναγνώστη μια εικόνα για την κοινωνική διαστρωμάτωση, την οικονομία και την

αρχιτεκτονική του Ντελφτ, ζωντανεύει μέσα στο έργο η Χρυσή Εποχή της Ολλανδίας και ως εκ τούτου, η Ιστορία παντρεύεται με τη Λογοτεχνία. Αυτή η ιστορική πλευρά του μυθιστορήματος το κατατάσσει στο είδος της ιστορικής πεζογραφίας μεγάλης φόρμας. Τα παραπάνω σε συνδυασμό με την ανάδειξη θεμάτων που σχετίζονται με τον έρωτα και τη σεξουαλικότητα το εντάσσουν με τη σειρά τους στο μυθιστορηματικό είδος του ιστορικού ρομάντζου και η Σεβαλιέ αποτελεί μια σύγχρονη συνεχίστρια του είδους που καθιέρωσε τον 19ο αιώνα ο Sir Walter Scott.

Εφαρμόζοντας τη θεματική ανάλυση περιεχομένου, η παρούσα εργασία ανέδειξε αποκλειστικά εκείνες τις πτυχές του μυθιστορήματος της Σεβαλιέ που αφορούν στο περιεχόμενό του και όχι οργανωτικά ζητήματα δομής και μορφικής επεξεργασίας. Οι μορφικές επιλογές της συγγραφέως στο *Κορίτσι με το Σκουλαρίκι* είναι ένα πεδίο που χρήζει μιας άλλου τύπου διερεύνησης και μελέτης που θα αναμετρηθεί και με υποκειμενικά κριτήρια αισθητικής. Η εστίαση, λοιπόν, στο περιεχόμενο και οι θεματικές κατηγορίες που προέκυψαν από την προσεκτική μας ανάγνωση ανοίγουν το δρόμο σε άλλες κριτικές αναγνώσεις. Για παράδειγμα, το θέμα του έρωτα, της καταπιεσμένης σεξουαλικότητας, της σεξουαλικής απελευθέρωσης και ανακάλυψης της γυναικείας φύσης, της παρενόχλησης, αλλά και της πραγμοποίησης / αντικειμενοποίησης μπορούν να προσεγγιστούν μέσα από τη Φεμινιστική Κριτική. Ο «θρησκευτικός» *άλλος* και η στάση της θρησκευτικής ενδοομάδας των Προτεσταντών απέναντι στη θρησκευτική εξωομάδα των Καθολικών προσιδιάζει στο πεδίο της Μεταποικιακής Κριτικής, μιας και εγείρει ζητήματα ετερότητας και περιθωριακότητας. Τέλος, η ταξική διαφοροποίηση και τα κοινωνιολογικά ζητήματα που παρουσιάζονται στο *Κορίτσι με το Σκουλαρίκι*, καθώς και η προαναφερόμενη πραγμοποίηση / αντικειμενοποίηση εντάσσονται στο πεδίο της Μαρξιστικής Κριτικής. Η συγκεκριμένη εργασία μπορεί να αποτελέσει τη βάση για διαφορετικού τύπου μελλοντικές προσεγγίσεις.

Β. Δημιουργικό μέρος

1. Δημιουργικό: Διακειμενική συνομιλία και δημιουργική γραφή

Με τη συγγραφή του μυθιστορήματος *Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι* η Τρέισι Σεβαλιέ συνομίλησε διακειμενικά με το εικαστικό έργο του Γιοχάνες Βερμέερ και συγκεκριμένα με οχτώ από τους πιο γνωστούς του πίνακες. Η διακειμενικότητα εισάχθηκε ως έννοια πρώτη φορά από την Kristeva (1969) και έγκειται στη σχέση ενός κειμένου με άλλα κείμενα προγενέστερα ή μεταγενέστερα. Ο όρος «κείμενο» δεν περιορίζεται στο γλωσσικό σημειωτικό σύστημα, αλλά αναφέρεται και σε άλλους κώδικες συμπεριλαμβανομένου και του εικονικού. Με αυτή την έννοια, κείμενα θεωρούνται και τα έργα ζωγραφικής. Αξίζει να σημειωθεί ότι για να τονίσει αυτή τη δυναμική σχέση ανάμεσα στα σημειωτικά συστήματα, η Kristeva αντικατέστησε αργότερα τον όρο «διακειμενικότητα» με τον όρο «μετάθεση». Αυτή, λοιπόν, η διακειμενική συνομιλία πήρε τη μορφή ενός πεζογραφήματος μεγάλης φόρμας για τη συγγραφή του οποίου εφαρμόστηκαν πρακτικές δημιουργικής γραφής με βάση την εικόνα. Η δημιουργική γραφή αναφέρεται αφενός στην μετατροπή των δημιουργικών σκέψεων σε γραφή και στην ικανότητα ελέγχου αυτής της διαδικασίας και αφετέρου, σε πρακτικές καλλιέργειας συγγραφικών δεξιοτήτων (Κωτόπουλος, 2014). Οι πίνακες ζωγραφικής αποτελούν σημαντικά εργαλεία για την ανάπτυξη συγγραφικών δεξιοτήτων, γιατί έχουν τη διπλή λειτουργία να αναπαριστούν και να αναπαράγουν με εικονικό τρόπο την πραγματικότητα, αλλά και να ενθαρρύνουν μία υπερβατική προσέγγισή της μέσω της φαντασίας (Γρόσδος, 2017: 83). Στη δημιουργική ενότητα της παρούσας εργασίας επιχειρείται, λοιπόν, μία διακειμενική συνομιλία με τους οχτώ πίνακες του Γιοχάνες Βερμέερ τους οποίους ενσωμάτωσε η Σεβαλιέ στο μυθιστόρημά της. Ωστόσο, αυτή η δημιουργική συνομιλία πραγματοποιείται αυτή τη φορά μέσω της ποιητικής γραφής. Αξίζει να αναφερθεί ότι τα ποιήματα που προέκυψαν δεν είναι γραμμένα σε ελεύθερο στίχο. Αντιθέτως, είναι έμμετρα και παρουσιάζουν ενίοτε και κάποια στοιχεία μουσικότητας, σε συμφωνία κατά μία έννοια με το γεγονός ότι η ζωγραφική του Γιοχάνες Βερμέερ δεν υπάγεται στη μοντέρνα τέχνη.

1.1 Ποιητική γραφή και η *Άποψη του Ντελφτ*[3]

Ουρανέ μου, ουρανέ, μες τα άσπρα στολισμένος
και στη μοίρα σου δοσμένος δε με νιώθεις, γαλανέ.

Σε κοιτάζω βουρκωμένη σ' ένα σύννεφο ταμένη,
ψάχνω την παρηγοριά σου, μα μ' αρνιέται η αφεντιά σου.

Το κανάλι καθρεπτίζει σπίτια, δέντρα και ανθρώπους
σαν στοιχειά απ' άλλους τόπους, σκοτεινούς κι απατηλούς.

Στα γαλήνια νερά του χάνομαι, παραληρώ˙
και βαφτίζομαι Αλκμήνη σ' ένα Ντελφτ ολλανδικό.

Ποιος μεγάλος καλλιτέχνης τόλμησε να σε θωρήσει
και αιώνια να δεσμεύσει τέτοια αιθέρια ομορφιά;

Κάποιοι τονε λέγαν Γιαν, άλλοι Φος κι άλλοι Βερμέερ,
σαν τον Βέρθερο του Γκαίτε δεν τον θρήνησα ποτέ.

Απ' τον κόσμο τρομαγμένος μες της Τέχνης την αγκάλη
άπλωσε τα όνειρά του κι έπεσε να κοιμηθεί.

Μα ο νους του ταραγμένος απ' τα χρέη και τα βάρη
πέταξε σ' έν' ακρογιάλι που βαδίζουν οι τρελοί.

Θλίψη, μάνα των αστέγων, των φτωχών, κι όσων πετούν
μες την πλάνη τυλιγμένοι ότι θα δικαιωθούν.

Μα η ζωή δε δίνει δρόμους σ' όσους την περιφρονούν˙
σήκω, πάλεψε, ψυχή μου, κι ηλιαχτίδες θα φανούν!

3 Πίνακας *Η Άποψη του Ντελφτ* (*View of Delft*). Ανακτήθηκε στις 16/08/2021 από https://en.wikipedia.org/wiki/View_of_Delft#/media/File:Vermeer-view-of-delft.jpg

1.2 Ποιητική γραφή και *Η Γυναίκα με το Μαργαριταρένιο Κολιέ*[4]

Φοράει μπέρτα γούνινη και ένα στιλπνό σατέν,
θαυμάζεται φιλάρεσκα στη ματαιότητά της,
εξαγοράζεται φθηνά στα κοσμικά σαλόνια,
εξανεμίζεται μεμιάς στο πέρασμα του χρόνου.

Με κόλακες ερωτοτροπεί κι Ολύμπιους θεούς,
λέγεται Ελένη, Φρέγια, Αθώρ και Αφροδίτη,
νυμφεύεται τον Νάρκισσο γίνεται ανθός χρυσός
και πύλη της αβύσσου για κάποιον Ντόριαν Γκρέυ.

Τη λάτρεψαν οι ποιητές και οι εστέτ της Τέχνης,
τη σμίλεψαν σε μάρμαρο, σε μέταλλο και πέτρα,
την έπλασαν με χρώματα σε πάνινο τελάρο,
την ύμνησαν με λύρες, με λαούτα, μελωδία!

Την έντυσαν με λάβαρα και γέννησε πολέμους,
στα πόδια της βασίλεια και αυτοκρατορίες,
κατάρα και ευλογία, όλεθρος και οδυρμός˙
Ήλιος σε άρμα πύρινος, ο Ερμής ψυχοπομπός.

Μαργαριτάρια και χρυσή κορδέλα, σκουλαρίκια,
πινέλο πούδρας και κραγιόν τα αναθήματά της.
Είδωλο και προσκύνημα σε ξύλινο καθρέφτη˙
μία γυναίκα με κολιέ κοιτά την ομορφιά της.

4 Πίνακας *Η Γυναίκα με το Μαργαριταρένιο Κολιέ* (*Woman With A Pearl Necklace*). Ανακτήθηκε στις 16/08/2021 από https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_with_a_Pearl_Necklace#/media/File:Jan_Vermeer_van_Delft_-_Young_Woman_with_a_Pearl_Necklace_-_Google_Art_Project.jpg

1.3 Ποιητική γραφή και *Η Γαλατού*[5]

Παιδί μου κι αν μεγάλωσες, μη λησμονείς το γάλα
που με αγάπη έχυνα σε πήλινα δοχεία,
σε ένα καρβέλι δίπλα ζεστό γλυκό ψωμί˙
το κέρδιζα με ιδρώτα, με μόχθο και ψυχή.

Παιδί μου κι αν μεγάλωσες, μη λησμονείς τις ώρες
που ξόδεψα να υπηρετώ «κύριο» και «κυρία»
σε κάμαρες αρχοντικών˙ σ' υπόγεια κελάρια
το φως της μέρας έχανα με δάκρυα στα μάτια.

Παιδί μου κι αν μεγάλωσες, να μείνεις σαν το γάλα
κατάλευκος, ευαίσθητος, γεμάτος καλοσύνη.
Μη λαχταράς τα πλούτη, την ανθρωπιά τους χάνουν
αυτοί που ζούνε άπληστα και άλλους κυβερνούν.

Το γάλα που σε έθρεψε το έχω πληρωμένο˙
το αντάλλαξα με νιάτα, με την ίδια μου ζωή.
Να το τιμάς το γάλα σου και να υπολογίζεις
όσους δεν έχουν μοίρα ούτε ορίζοντα στη Γη.

5 Πίνακας *Η Γαλατού* (*The Milkmaid*). Ανακτήθηκε στις 16/08/2021 από https://en.wikipedia.org/wiki/The_Milkmaid_(Vermeer)#/media/File:Johannes_Vermeer_-_Het_melkmeisje_-_Google_Art_Project.jpg

1.4 Ποιητική γραφή και *Η Γυναίκα με την Κανάτα Νερού*[6]

Κρατούσε στο ’να χέρι της ολόχρυση κανάτα
κι άνοιγε το παράθυρο ο ήλιος να διαβεί.
Με το νερό της πότιζε ευωδιαστά λουλούδια,
δρόσιζε χείλη κόκκινα με δίψα για ζωή.

Επάνω στο τραπέζι της ένα κουτί στολίδια
κι ένα τραπεζομάντιλο βελούδινο, εμπριμέ.
Ένα βιτρό ουράνιο στα κρυσταλλένια τζάμια
και στην καρέκλα ύφασμα γαλάζιο βελουτέ.

Φορούσε στο κεφάλι της ένα λευκό μαντήλι
και το κορμί της έντυνε με ρούχα μπλε μαρέν,
στη θάλασσα ανέμιζε τα ξανθωπά μαλλιά της
κι ο χάρτης την καλούσε στην επίγεια Εδέμ.

Η ελπίδα φως καθάριο σε κίτρινες τουλίπες
και το υγρό κυλούσε διάφανο και δροσερό.
Σε μονοπάτια υδάτινα άπλωνε τα φτερά της,
μιας χώρας νέο άνοιγμα με πρίμο τον καιρό.

6 Πίνακας *Η Γυναίκα με την Κανάτα Νερού* (*Woman With A Water Jug*). Ανακτήθηκε στις 16/08/2021 από https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_with_a_Water_Jug#/media/File:Jan_Vermeer_van_Delft_019.jpg

1.5 Ποιητική Γραφή και *Το Κορίτσι με το Ποτήρι Κρασιού*[7]

Της χάρισ' ένα φόρεμα κόκκινο σαν τουλίπα
και με παλιό καλό κρασί την πότισε μια νύχτα.
Κι εγώ καθόμουν σκεπτικός μες την απελπισία,
καθώς παιζότανε μπροστά μια φαρσοκωμωδία.

Με λόγια γλυκανάλατα έρανε την καρδιά
και κείνη με αφέλεια τού 'δινε τα κλειδιά.
Χαμογελούσε διάπλατα σφοδρά κολακευμένη,
γιατί στα μάτια της ψυχής ήτανε τυφλωμένη.

Ο λάγνος λύκος φόρεσε ολόλευκη προβιά
και πλάνεψε με τέχνη μιαν αθώα κοπελιά.
Η Εγκράτεια στεκότανε στην άκρη λαβωμένη,
την αρετή λησμόνησαν, ήτανε λυπημένη.

Ως νικητής κρατούσε τα ηνία η Ηδονή,
δαφνόφυλλα στη χαίτη της, μετάλλια, γιορτή!
Αλίμονο στον άνθρωπο που με ποτό μεθάει,
την κρίση του θολώνει και η Μοίρα τον γελάει.

7 Πίνακας *Το Κορίτσι με το Ποτήρι Κρασιού* (*The Girl With A Wine Glass*). Ανακτήθηκε στις 16/08/2021 από https://en.wikipedia.org/wiki/The_Girl_with_the_Wine_Glass#/media/File:Jan_Vermeer_van_Delft_006.jpg

1.6 Ποιητική γραφή και *Η Κυρία που Γράφει Γράμμα*[8]

Μη με ρωτάς τι γράφω…
Η σκέψη μου μια θύελλα, θαλασσοταραχή,
σαρκώνεται με λέξεις και γραφήματα.
Μη με ρωτάς τι γράφω…
Προσωπικό βασίλειο και ψυχική φυγή,
ματώνουνε δειλά τα συναισθήματα.
Μη με ρωτάς τι γράφω...
Και μην αναζητάς στο βλέμμα μου αποδείξεις,
τα μάτια ένα ωραίο προσωπείο.
Μη με ρωτάς τι γράφω,
σε ποιον και το γιατί˙ μπορείς να με επιπλήξεις
για τα μαργαριτάρια στο γραφείο.
Μη με ρωτάς τι γράφω…
Άσε με ν' αγαπώ τις ώρες που η καρδιά μιλά
μ' ολόφτερη την πένα στο ένα χέρι.
Μη με ρωτάς τι γράφω…
Η γλώσσα μου ρυάκι μες τον κάμπο να κυλά,
δεν είναι ακονισμένη σαν μαχαίρι.
Μόνο να με ακούσεις
όταν θα σου μιλάω για μία ακτίνα φως
στο ολόμαυρο και σκοτεινό μου φόντο.
Και να με αγκαλιάσεις
όταν θα πεταρίζω κάτασπρος ερωδιός
γυρεύοντας στα πέρατα ένα ρόδο.

8 Πίνακας *Η Κυρία που Γράφει Γράμμα* (*A Lady Writing A Letter*). Ανακτήθηκε στις 16/08/2021 από https://en.wikipedia.org/wiki/A_Lady_Writing_a_Letter#/media/File:A_Lady_Writing_by_Johannes_Vermeer,_1665-6.png

1.7 Ποιητική γραφή και *Η Συναυλία*[9]

Τα δάχτυλα χορεύουνε στου κλαβεσέν τα πλήκτρα,
ένα πρελούδιο του Μπαχ ηχεί προκλασικό.
Η συνοδεία έχει μελωδία αρμονική,
έναν σκοπό ελάσσονα και μελαγχολικό.

Μία σοπράνο τραγουδά δυο τρίλιες σαν αηδόνι,
τον χρόνο με ακρίβεια το χέρι της κρατά.
Με ανιούσες κλίμακες ζεσταίνει τη φωνή της
και καθαρά διαστήματα πάνω στη νότα λα.

Με το λαούτο του κρυφά τον έρωτα εκφράζει
σαν ένας τροβαδούρος ένας άντρας λυρικός.
Μια βιόλα ντα γκάμπα στη σκιά, έρημη και γυρτή,
προσμένει μία δοξαριά, άηχη σαν το φως.

Το πάτωμα ασπρόμαυρο, μαρμάρινη σκακιέρα,
οι οργανοπαίχτες πιόνια στον ρόλο τους πιστοί.
Δίχως κοινό να κρίνει την Απολλώνια Τέχνη,
τη συναυλία ξεκινούν και παίζουν μουσική!

9 Πίνακας *Η Συναυλία* (*The Concert*). Ανακτήθηκε στις 16/08/2021 από https://en.wikipedia.org/wiki/The_Concert_(Vermeer)#/media/File:Vermeer_The_concert.JPG

1.8 Ποιητική γραφή και *Το Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι*[10]

Τα μάτια σου λάμπουνε σαν πεφταστέρια,
το στόμα μισάνοιχτο με οδηγεί
σε δρόμους καρδιάς, σε ουράνιες χώρες,
σε λίμνες και δάση, μ' ονείρου πνοή.

Η Πούλια, η Άρκτος κι ο Αποσπερίτης,
Σελήνη ολόγιομη, πέρλα ασημί!
Προσμένω την ώρα που θα σε αγγίξω
σαν φλόγα να σβήσω, σαν ένα κερί.

Κορίτσι αθώο, μικρό περιστέρι,
που έχεις κρυμμένα καλά τα μαλλιά,
για πες μου ποια είσαι και ποιον περιμένεις
να 'ρθει να σε πάρει με άσπρα πανιά;

Ποιος πρίγκηπας και ποιος γενναίος ιππότης
στ' αλόγου τη ράχη, σπαθί και σταυρός,
τον δράκο για σένα γερά θα χτυπήσει
κι ο άνανδρος μάγος θα γίνει καπνός;

Ταξίδι στο άγνωστο είν' η αγάπη,
σπουργίτια στην πλάση για κείνη μιλούν.
Τα μάτια, πολύτιμα μαργαριτάρια,
που μες το βυθό τους κρυφά με καλούν.

10 Πίνακας *Το Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι* (*Girl With A Pearl Earring*). Ανακτήθηκε στις 16/08/2021 από https://en.wikipedia.org/wiki/Girl_with_a_Pearl_Earring#/media/File:1665_Girl_with_a_Pearl_Earring.jpg

Βιβλιογραφία

Alkholy, I. (2008). Time in Vermeer's Life and Art as Demonstrated in *Milkmaid* and *Lacemaker*. *Jordan Journal of Arts*, *1* (1), 13-21. http://repository.yu.edu.jo/bitstream/123456789/47/1/507955.pdf

Βάμβουκας, Μ. (2010). *Εισαγωγή στην ψυχοπαιδαγωγική έρευνα και μεθοδολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη

Βάρσος, Γ. (1985). Κοινωνικές δομές και κοινωνική συμπεριφορά. Στο Κ. Κασιμάτη, Ε. Χατζηκωνσταντή (Επιμελ.). *Κοινωνιολογία γ' λυκείου* (έκδοση Γ', 181-213). Αθήνα: ΟΕΔΒ

Berelson, B. (1952). *Content Analysis in Communication Research*. New York: Hafner.

Binstock, B. (2009). *Vermeer's Family Secrets: Genious, Discovery, and the Unknown Apprentice*. New York and London: Routledge

Brewer, E. C. (2006). *Dictionary of Phrase and Fable*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited

Brook, T. (2010). *Vermeer's Hat: The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*. Great Britain: Profile Books

Brown, H. (2005). Θεματικές πειραματικής έρευνας για τις ομάδες από τη δεκαετία του 1930 έως τη δεκαετία του 1990. Στο M. Wetherell (Επιμελ.). *Ταυτότητες. ομάδες και κοινωνικά ζητήματα* (έκδοση Α', 31-104). Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο

Bryant Wilder, J. (2007). *Art History for Dummies*. Indianapolis, Indiana: Wiley Publishing

Chong, A. (2003). The Concert. In A. Chong, R. Lingner, & C. Zahn (Eds.), *Eye of the Beholder: Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum* (149). Boston: ISGM and Beacon Press

Γκιζελή, Β. Δ. (1991). Διάρθρωση της κοινωνικής ζωής. Στο Σ. Γεδεών, Θ. Βακαλιός (Επιμελ.), *Προβλήματα της κοινωνίας και του ατόμου: Αναφορά στις Κοινωνικές Επιστήμες* (έκδοση Ε', 160-195). Αθήνα: ΟΕΔΒ

Γκογκίδη, Π. (2014). *Εγώ, ο ξένος, ο μετανάστης, ο διαφορετικός: ο καθορισμός της ταυτότητας και της ετερότητας από Έλληνες μαθητές ΣΤ' Δημοτικού σχολείων της Ρόδου*. Ανακτήθηκε στις 05/04/2021 από http://ikee.lib.auth.gr/record/136079/files/GRI- 2015-14019.pdf

Costa, C., Murphy, M. (Eds.) (2015). *Bourdieu, Habitus and Social Research: The Art of Application*. Houndmills: Palgrave Macmillan

Craig, G. J., Baucum, D. (2007). *Η ανάπτυξη του ανθρώπου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση

Crawford, H. (2016). *The Origins of the Literary Vampire*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield

Γρόσδος, Σ. (2017). *Εικόνα και δημιουργική γραφή: Τα έργα ζωγραφικής, οι εικονογραφήσεις των λογοτεχνικών κειμένων, τα κόμικς και οι φωτογραφίες ως ερεθίσματα δημιουργικής γραφής*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας

Drisko, J. W., Maschi, T. (2016). *Content Analysis*. New York: Oxford University Press

Fletcher, L. (2016). *Historical Romance Fiction: Heterosexuality and Performativity*. New York: Routledge

Freenberg, A. (2020). Lukàcs's Theory of Reification: An Introduction. In G. R. Smulewics-Zucker (Ed.), *Confronting Reification: Revitalizing Georg Lukàcs's Thought in Late Capitalism* (pp. 13-24). Leiden, The Netherlands: Koninklijke Brill

Φρομ, Ε. (1978). *Η τέχνη της αγάπης*. Αθήνα: Εκδόσεις Μπουκουμάνη

Gaskell, I. (2000). *Vermeer's Wager: Speculations on Art History, Theory, and Art Museums*. London: Reaktion Books LTD

Gowing, L. (1997). *Vermeer*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press

Hakola, O., Kivistö, S. (2014). Introduction: Death in Literature. In O. Hakola, & S. Kivistö (Eds.), *Death in Literature* (pp. vii-xix). UK: Cambridge Scholars Publishing

Hausman, C. R. (1989). *Metaphor and Art: Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*. USA: Cambridge University Press

Hsia, R. Po-Chia (2004). Introduction. In R. Po-Chia Hsia, & H. Van Nierop (Eds.), *Calvinism and Religious Toleration in the Dutch Golden Age* (pp. 1-7). Cambridge: Cambridge University Press

Huerta, R. D. (2003). *Giants of Delft: Johannes Vermeer and the Natural Philosophers: the Parallel Search for Knowledge During the Age of Discovery*. USA: Bucknell University Press

Huerta, R. D. (2005). *Vermeer and Plato: Painting the Ideal*. USA: Bucknell University Press

Jelley, J. (2017). *Traces of Vermeer*. USA: Oxford University Press

Kasser, T. (2002). *The High Price of Materialism*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press

Καψάλης, Α. (2003). *Παιδαγωγική Ψυχολογία.* Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε.

Kooi, C. (2012). *Calvinists and Catholics during Holland's Golden Age: Heretics and Idolaters*. Cambridge: Cambridge University Press

Kövecses, Z. (2002). *Metaphor: A Practical Introduction*. New York: Oxford University Press

Krippendorff, K. (2019). *Content Analysis: An Introduction to its Methodology*. USA: SAGE Publications

Κωτόπουλος, Τ.Η. (2011). Από την ανάγνωση στη λογοτεχνική ανάγνωση και την παιγνιώδη διάθεση της δημιουργικής γραφής. Στο Κωτόπουλος, Τ.Η. & Παπαντωνάκης, Γ. (επιμ.). *Τα Ετεροθαλή*. 2011: Ίων. http://cwconference.web.uowm.gr/index.php/el/pc-general-gr/pc-1st- conference-2013-gr

Κωτόπουλος, Τ.Η. (2013). Η Δημιουργική Γραφή ως γνωστικό αντικείμενο: οι ιδιαιτερότητες του Εργαστηρίου. Στο Συλλογικό Τόμο Κατσίκη- Γκίβαλου, Α. & Πολίτης, Δ. (επιμ.). *Καλλιεργώντας τη Φιλαναγνωσία. Πραγματικότητες και προοπτικές*. Αθήνα: Διάδραση, σελ. 519-525

Κωτόπουλος, Τ.Η. (2014). Πράξη και διδασκαλία της Δημιουργικής Γραφής στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Στο Πρακτικά Ε' Επιστημονικού Συνεδρίου «Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014), οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία», Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014, Α, σελ. 801-822. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (European Society of Modern Greek Studies). Ανακτήθηκε στις 20/08/2021 από http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/kotopoulos_triantafyllos.pdf

Κωτόπουλος, Τ. Η. (2016). *Δημιουργική Γραφή – Πανεπιστημιακές Σημειώσεις*. Φλώρινα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.

Κωτόπουλος, Τ.Η. & Αναγνώστου, Ν. (2015). Η παιδαγωγική της Δημιουργικής Γραφής. Στο *Πρακτικά 2ου Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Δημιουργική Γραφή», Κέρκυρα, 1-4 Οκτωβρίου 2015*. Κοζάνη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Σελ. 62-76. ISBN: 978-618-81047-4-7

Κωτόπουλος, Τ. Η. & Φωτόπουλος, Ν. (2017). *Μιλώντας για την Τέχνη, τον Πολιτισμό, τη Δημιουργική Γραφή… με τον Θάνο Μικρούτσικο*. Αθήνα: Πατάκης.

Kotopoulos, T.H., Iakovidou, S., Koumasidis, I. (2020). Historical and Pedagogical Dimensions of Creative Writing in Greece: From Conventional to Open and Distance – Learning Education. In Moore, M. (ed.). *The Place and the Writer: lnternational lntersections of Teacher Lore and Creative Writing Pedogogy* (Bloomsbury Academic, UK, ISBN: 9781350L27159).

Lasswell, H. D., Lerner, D., Pool, I. de S. (1952). *The Comparative Study of Symbol: An*

Introduction. Stanford: Stanford University Press

Liedtke, W. A. (2001). Genre Painting in Delft after 1650: De Hooch and Vermeer. In W. A. Liedtke (Ed), *Vermeer and the Delft School* (pp.131-169). New York: The Metropolitan Museum of Art

Liedtke, W. A. (2003). Johannes Vermeer (1632–1675). *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Ανακτήθηκε στις 18/07/2021 από https://www.metmuseum.org/toah/hd/verm/hd_verm.htm

Liedtke, W. A. (2009). *The Milkmaid by Johannes Vermeer*. New York: The Metropolitan Museum of Art

Lightfoot, C., Cole, M., Cole, S. R. (2014). *Η ανάπτυξη των παιδιών*. Αθήνα: Gutenberg

Macnamara, J. (2018). Content Analysis. In P. Napoli (Ed.), *Mediated Communication* (pp. 191–212). Berlin and Boston: De Gruyter Mouton. Ανακτήθηκε στις 10/03/2021 από https://doi.org/10.1515/9783110481129- 012

Menzel, K. (2017). *Jan Vermeer*. Greece and Cyprus: Könemann and Retail World (Public)

Millner Kahr, M. (2018). *Dutch Painting in the Seventeenth Century*. New York: Routledge

Montias, J. M. (1989). *Vermeer and his Milieu: A Web of Social History*. Princeton, NJ: Princeton University Press

Murphy, B. M. (2017). *Key Concepts in Contemporary Popular Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd

National Gallery of Art. (2013). *An Eye for Art: Focusing on Great Artists and their Work.* Chicago, Illinois: Chicago Review Press

Neuendorf, K. A. (2002). *The Content Analysis Guidebook*. USA: SAGE Publications

Νόβα-Καλτσούνη, Χ. (2010). *Κοινωνιολογία της εκπαίδευσης*. Αθήνα: Gutenberg

Ντενίση, Σ. (1994). *Το ελληνικό μυθιστόρημα και ο sir Walter Scott (1830-1880)*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη

O' Bryan, R. (2019). Introduction: A Passion for Games. In R. O' Bryan (Ed.), *Games and Game Playing in European Art and Literature, 16th and 17th Centuries* (pp. 17-74). Amsterdam: Amsterdam University Press

Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Τ. Η. (2011). *Σκηνικό, Χαρακτήρες, Πλοκή*. Αθήνα: Ίων

Πατερέκας, Χ. (1986). *Βασικές έννοιες των P. Bourdieu και J. C. Passeron σε θέματα κοινωνιολογίας της εκπαίδευσης*. Θεσσαλονίκη: Αφοι Κυριακίδη

Quillen, C. L., Lefkowitz, I. N. (2014). *Read On… Romance: Reading Lists for Every Taste*. California: ABC-CLIO, LLC

Ramirez, A., Gislon Dopfel, C. (2021). The Intellectual Procuress: Celestina's Legacy and the Rhetoric of Seduction. *Avisos De Viena*, (2), 81-89. Ανακτήθηκε στις 17/07/2021 από https://journals.univie.ac.at/index.php/adv/article/view/6188

Rávic Strubel, A. (2014). We Tell Ourselves Stories. In O. Hakola, & S. Kivistö (Eds.), *Death in Literature* (pp. 3-14). UK: Cambridge Scholars Publishing

Regis, P. (2013). *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Richmond, V. B. (2004). Johannes Vermeer (1632-1675). In A. Hager, & E. Sampath (Eds.), *The Age of Milton: An Encyclopedia of Major 17th-century British and American Authors* (pp. 348-351). USA: Greenwood Publishing Group

Robbins, D. (2006). *On Bourdieu, Education and Society*. Oxford: Bardwell Press

Rossholm Lagerlöf, M. (2009). A Painting without Genre. Meaning in Jan Vermeer's *The Girl with the Wine Glass. Konsthistorisk Tidskrift Journal of Art History*, *78* (2), 77-91. https://doi.org/10.1080/00233600802686556

Schacter, D. L., Gilbert, D. T., Wegner, D. M. (2012). *Ψυχολογία*. Αθήνα: Gutenberg

Schneider, N. (2004). *Vermeer 1632-1675: Veiled Emotions*. Germany: Taschen GmbH

Schreier, M. (2012). *Qualitative Content Analysis in Practice*. SAGE Publications

Σεβαλιέ, T. (2012). Το κορίτσι με το σκουλαρίκι. Αθήνα: Εκδόσεις Ωκεανίδα ΑΕ

Sissa, G. (2018). Eros in the Kingdom of Ends. In R. Fine, Y. Kaplan, S. Peled, & Y. Rinon (Eds.), *Eros, Family and Community* (pp. 21-38). Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag

Snow, E. (1994). *A Study of Vermeer: Revised and Enlarged Edition*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press

Snyder, L. J. (2015). *Eye of the Beholder: Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek and the Reinvention of Seeing*. New York: W. W. Norton and Company

Staszak, J.-F. (2009). Other / Otherness. In R. Kitchin, & N. Thrift (Eds.), *Encyclopedia of Human Geography* (pp. 43-47). Amsterdam: Elsevier

Stevens, A. (2013). Learning to Read the Past in the Early Historical Novel. In K. Mitchell, & N. Parsons (Eds.), *Reading Historical Fiction: The Revenant and Remembered Past* (pp. 19-32). Basingstoke, UK: Palgrave MacMillan

Stone, H. (2019). *Crowning Glories: Netherlandish Realism and the French Imagination during the Reign of Louis XIV*. USA: University of Toronto Press

Sutherland Harris, A. (2005). *Seventeenth-century Art and Architecture*. London: Laurence King Publishing

Tiberius, V. (2010). *The Reflective Life: Living Wisely With Our Limits*. New York: Oxford University Press

Van Elk, M. (2017). *Early Modern Women's Writing: Domesticity, Privacy, and the Public Sphere in England and the Dutch Republic*. Switzerland: Springer

Wadum, J. (1995). Vermeer in Perspective. In A. K. Wheelock (Ed.), *Johannes Vermeer* (pp. 67-79). Washington and the Hague: National Gallery of Art and Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis

Weber, R. P. (1990). *Basic Content Analysis*. USA: SAGE Publications

Wheelock, A. K. (2020). Johannes Vermeer. In *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/biography/Johannes-Vermeer. Ανακτήθηκε στις 14 Ιουλίου 2021.

Whetter, K. S. (2008). *Understanding Genre and Medieval Romance*. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited

Wilcoxen, C. (1987). *Dutch Trade and Ceramics in America in the Seventeenth Century*. Albany, N.Y.: Albany Institute of History & Art

Wolf, B. J. (2001). *Vermeer and the Invention of Seeing*. Chicago and London: University of Chicago Press

Wood, A. (2013). *Artists Through the Ages: Johannes Vermeer*. New York: Windmill Books

Zuffi, S. (2006). *Art Book: Vermeer*. Αθήνα: ΗΜΕΡΗΣΙΑ Α.Ε.Ε.

Περίληψη

Με την παρούσα εργασία διερευνώνται και καταγράφονται τα πρωτεύοντα και δευτερεύοντα θέματα του μυθιστορήματος της Τρέισι Σεβαλιέ *Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι*. Η θεματογραφία του μυθιστορήματος αναδύεται μέσα από μια προσεκτική ανάγνωση, αλλά και μια κατηγοριοποίηση του ερευνητικού υλικού με εργαλείο την ποιοτική, θεματική ανάλυση περιεχομένου. Ιστορικά, κοινωνιολογικά, θρησκευτικά και οικονομικά χαρακτηριστικά σε συνδυασμό με ζητήματα έρωτα και σεξουαλικότητας επιτρέπουν την ειδολογική ταξινόμηση του μυθιστορήματος στο ιστορικό ρομάντζο. Ταυτόχρονα, ανοίγουν και τον δρόμο για άλλες κριτικές προσεγγίσεις. Ο διακειμενικός τρόπος με τον οποίο συνομίλησε η συγγραφέας με το έργο του Γιοχάνες Βερμέερ μέσω της συγγραφής ενός πεζογραφήματος μεγάλης φόρμας, αποτελεί την αφορμή για μια αντίστοιχη δημιουργική συνομιλία με τον ζωγράφο μέσω της ποιητικής γραφής.

ΛΕΞΕΙΣ - ΚΛΕΙΔΙΑ: Τρέισι Σεβαλιέ, Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι, θεματογραφία, ανάλυση περιεχομένου, ιστορικό ρομάντζο, δημιουργική γραφή, ποιητική γραφή

Abstract

This study explores the major and minor themes in Tracey Chevalier's *Girl With A Pearl Earring*. The novel's "thematography" emerges through a careful reading as well as through the categorisation of the research material by means of a qualitative, thematic content analysis. Historical, sociological, religious and economic characteristics combined with love and sexuality render this novel a historical romance. At the same time, they pave the way for other critical approaches. The intertextual way in which the author conversed with the 17th century Dutch painter Johannes Vermeer through novel writing is also the ground for a similar creative conversation through poetry writing.

Keywords: Tracey Chevalier, Girl With A Pearl Earring, themes, content analysis, historical romance, creative writing, poetry writing